SINTEZE LYCEUM

MIRELA ROZNOVEANU

CIVILIZAȚIA ROMANULUI

*

RĂDĂCINI

EDITURA ALBATROS

Scanned with OKEN Scanner

MIRELA
ROZNOVEANU

CIVILIZAȚIA ROMANULUI

*

RĂDĂCINI

1983
EDITURA ALBATROS • BUCUREȘTI

Scanned with OKEN Scanner

Există cărți care, după ce le-am parcurs, ne-au relevat cu putere și claritate faptul că ele cuprindeau și rezumau pînă la esență o întreagă lume, o spiritualitate complexă, nu doar a unei epoci, ci a unei întregi civilizații. Acest adevăr ne-a apărut în momentul în care am cunoscut simultan două texte concepute la o distanță de timp enormă: primul fusese definitivat cu aproximativ 4500 de ani în urmă, iar celălalt fusese elaborat în zilele noastre. Odată cu lectura celui de-al doilea text — este vorba de un roman — am înțeles nu numai specificul lumii din care acesta provenea, dar și spiritul, filozofia, arta și idealurile acesteia mai mult decît ne-o putuseră spune documentarele, studiile sociologice, filozofia sau literatura citite mai înainte. În mod surprinzător, dar ferm, textul vechi își revela la rîndul său o structură romanescă și se impunea cu o forță estetică egală celui contemporan, obligîndu-ne să-i acordăm toate drepturile estetice ale acestuia.

În comparație cu poezia, pictura, sculptura și arhitectura, formele și structurile romanești se dovedeau a avea o miraculoasă forță estetică integratoare. S-a născut de aceea în chip firesc întrebarea dacă nu cumva epicul, prin structura sa cea mai complexă — romanul, însoțit perpetuu de umbra sa — povestirea, a fost dintotdeauna forma estetică, am spune ideală, purtătoare a civilizației spirituale. A lărgi atît de mult sfera romanului nu ni s-a

Scanned with OKEN Scanner

părut riscant odată ce, renunțînd să ne prevalăm de interminabilele discuții privind „data de naștere" a acestuia, acceptam ipoteza că fiece lume în parte l-a putut gîndi, exprima, teoretiza într-un mod specific și totodată familiar nouă, dat fiind că în evoluția ei umanitatea a păstrat, genetic, și a perfecționat continuu un mod universal de simțire, o infinitate de expresii și modalități estetice ce tind către materializarea aceloraşi intenții ale creatorului epic : ilustrarea unei idei într-o formă artistică în cel mai înalt grad expresivă pentru orizontul spiritual al lumii sale. „Civilizația romanului" ar însemna, prin urmare, construcția unui gen în comensurabilul culturii.

A contrazice din prejudecată o intuiție înseamnă în esență a ucide o idee. Intuițiile, pentru a fi anulate sau susținute, pretind o demonstrație. În acest sens, cred că pe un critic nu barajele temporale ridicate între opere trebuiau să-l preocupe, ci putința de a proba prin analiză critică propensiunea, foarte veche în timp, spre formele romanești și către construcție a discursului epic.

Literatura teoretică scrisă în ultimele decenii pe marginea originii, devenirii și structurii romanului este, s-o recunoaștem, aproape de necuprins. De aceea, fără să intrăm în dispută sau să oferim un rezumat al opiniilor (numai definițiile date romanului se ridică, după toate aproximațiile, la mai multe sute !), considerăm că sînt necesare cîteva precizări pentru a delimita întrucîtva obiectul cărții de față, care ne exprimă, în chip inevitabil, și opțiunile.

Mai întîi trebuie spus că nu este vorba de o cercetare teoretică, ci de una aplicată, deoarece mecanismele generale ale romanescului reies din realitatea textelor comentate în care analiza se sprijină firesc pe intuiții personale și pe supoziții teoretice. În acest sens textul de față a încercat să pună în lumină acele „rădăcini" ale romanului în texte epice în general cu o înfățișare derutantă, ambiguă, compozită, greu definibilă. Ne-am gîndit

Scanned with OKEN Scanner

că am putea numi obiectele pe care le studiem himere (un gen de alefuri matematice) și pentru a evita problemele destul de controversate ce țin de distincțiile de gen etc. Preferăm totuși un concept în locul unei denumiri convenționale deoarece nu violăm cu ceva integritatea conceptului, ci încercăm să ne înscriem într-o anumită specificație a sa. În definitiv analizele critice fundamentate pe anumite preconcepții, ce țin de experiența noastră estetică, și presupoziții axiologice se sprijină pe faptul că în cele din urmă interpretabilitatea intrinsecă a operei devine ea însăși trăsătura ce îi dictează valoarea estetică [1].

„Himerele" (mijloace ale gîndirii creatoare pentru supraviețuirea artei, ca să-l parafrazăm pe Ernst Bloch) sînt, conform ipotezei noastre de lectură, romane prototipice prin care se exprimă o civilizație, apărute nu întîmplător în Asia — cel mai vechi continent sub raportul culturii, un adevărat cazan, după afirmația lui Propp, „în care popoarele, ca niște torenți, s-au deplasat necontenit, amestecîndu-se și eliminîndu-se între ele".

Folosind termenul de roman, ne delimităm prin urmare de accepțiile cunoscute pe care le comportă conceptul de roman modern european, a cărui dată de naștere a fost fixată de majoritatea exegeților în secolul al XVIII-lea și care, tot așa, a fost pusă în legătură de sociologi (și nu numai de ei) cu noile relații instaurate de societatea burgheză. Polemizăm aici, de fapt, cu un mit european, cu o imagine despre sine a Europei intelectuale, imagine mărginită și cu atîtea precedente ilustre ce ar trebui avute în vedere. Europocentrismul uită că lumea este mai veche. Cartea de față are în esența ei un program care refuză această situare intelectuală revelînd totodată deliberat acele „antene pentru Asia", funcționînd în secret, ale culturii europene.

Fără să negăm romanul ca gen — conferind genului respectiv o deschidere atît de largă încît s-ar dizolva în

[1] Murray Krieger, *Teoria criticii*, Edit. Univers, 1982, p. 54.

Scanned with OKEN Scanner

nediferențiat — considerăm romanul modern occidental o alternativă istorică recentă a romanului. În cadrul genului, întemeiat pe o atitudine originară de enunțare-povestire, după unii teoreticieni (vezi Tzvetan Todorov), au funcționat numeroase posibile narative (elemente narative universale ce determină o anume formă narativă) în funcție de care s-au delimitat mai multe sisteme narative (descrierea, personajul și discursul său, naratorul și discursurile acestuia etc.) și deci tipuri de roman, reieșite evident din raportarea discursului narativ la societate și istorie. Examinarea modalităților în care se manifestă discursul narativ în diverse forme epice de factură românească aparținînd unor foarte vechi arii de cultură și civilizație ne-a preocupat în mare măsură. Am pus deci mai presus realitatea literară a textului de modul în care a fost el prezentat de istoria culturii și ni s-a părut utilă posibilitatea de a urmări permanența și variația formelor și structurilor românești de-a lungul vremilor și prin arii diverse de cultură și civilizație.

Deși considerate inferioare de poetica clasică, formele românești s-au afirmat și au funcționat de timpuriu în articulațiile intime ale textelor cu o înfățișare de conglomerat himeric a căror origine este foarte veche. Dacă genurile, după cum au demonstrat teoreticienii literaturii, au o existență istorică, prin unele caracteristici ale lor ele afirmă însă pregnant și o existență transistorică. Demonstrația lui Gérard Genette [2], pentru care genul există ca prizonier al timpului și funcționînd deasupra acestuia, poate fi în acest sens convingătoare. În concepția lui Genette genul este (conține) un fond de transformare și permanență întemeiat pe o funcție naturală și transistorică și poate fi astfel înțeles ca o atitudine existențială sprijinită de relația dintre arhetipuri universale și o tematică istorică. Făcînd deosebirea între romanul ca gen și mo-

[2] Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979, p. 75—76.

Scanned with OKEN Scanner

durile narative (atitudini fundamentale de enunțare ca povestirea, monologul, dialogul etc.), care participă la concretizarea lui, Genette afirmă că așa cum modurile (ex. povestirea) pot fi traversate de genuri (de ex. romanul), în mod similar operele pot traversa genurile deoarece între gen și moduri se instaurează odată cu fiecare text o relație unică și irepetabilă. Romanul (prin constantele și parametrii sistemului generic) ar reieși dintr-un oarecare număr de determinări de către o categorie modală și una submodală (narațiunea la persoana întîia sau a treia) la care se adaugă determinarea de către o categorie tematică — a căror intersectare coinclude și determină genul — la care se mai alătură o alta și anume alegerea mijloacelor formale (proză, relatare ritmată, versuri) — relativ constante și transistorice. Astfel, ca să dăm un exemplu la rîndul nostru, povestirea la persoana a treia printr-un eu disimulat, a unei aventuri individuale cu scopul găsirii unei valori autentice ignorate de către colectivitate (nemurirea), povestire realizată în proză ritmată (în lumile vechi aceasta era simțită ca semn al artisticului diferențiator de vorbirea obișnuită), respectînd sistemul ficțional al lumii din care vine ca și normele ei discursive, esențial pragmatice, ne determină să vedem ființînd în narațiunea despre Ghilgameș romanul ca gen dar și romanul. *În alt sens, după cum se va vedea, deși le evocăm, nu atît coordonatele civilizației din care acest text a ieșit ne interesează, ci „centrul estetic al operei", faptul că istoria se transformă, este absorbită într-o structură estetică independentă care nu neagă, ci înlocuiește lumea — șansa perpetuării ei de-a lungul civilizațiilor printr-o „himeră".*

Am putea însă fi învinuiți, cînd vorbim de structuri, idei estetice pe care le presupunem că au însoțit elaborarea operelor luate în discuție, că forțăm nepermis de mult timpul și spațiul aplicînd conceptele gîndirii moderne demitizatoare unor epoci ce nu își puteau articula gîndirea

Scanned with OKEN Scanner

într-un sistem critic, fiind în esență mito-poetice. Faptul este inevitabil : fiecare interpretare subiectivă a fenomenelor diacronice tinde spre o formulă ce poate fi considerată viziunea, ipoteza unei subiectivități reflexive asupra fenomenelor estetice și cognitive. Fără să forțăm nota, retragem unele texte din metafizică pentru a le înscrie în estetic. Acesta poate fi considerat cazul Bibliei, *al textelor avestice sau al* Cărții morților. *Gestul nu ne aparține ! El este deja al istoriei culturii. După cum afirma teoreticianul și criticul american Murray Krieger în* Teoria criticii, *comentîndu-l pe Coleridge, lectorul modern nu mai mitizează cartea, ci o interpretează.*

În ceea ce privește structura conflictuală a realității sociale, în legătură cu care teoreticienii sociologismului fixează apariția romanului, aceasta a existat în toate lumile vechi sau noi în forme evident specifice. În lumile vechi a fost însă vorba cu precădere de un conflict între existent și absolutul instituționalizat, veritabil sistem de interdicții și deci generator de tensiune și stări conflictuale. Omul a sperat și a fost nefericit în toate lumile, iar existența lui în armonie cu universul nu ar fi însemnat, de fiecare dată, decît stagnarea civilizației. Personajul abstract al mitologului preocupat să descifreze formele mitico-religioase ale unor civilizații ce au precedat-o pe a noastră, și presupus ca o ipoteză de lucru, diferă radical de imaginea omenescului din ficțiunea epică. Ruptura personajului cu lumea, tensiunea creată de aspirații individuale, căutarea valorilor considerate autentice au funcționat odată cu formele romanești foarte vechi, dincolo de idei sau sisteme metafizice. Citite în orizontul lumii lor, perspectiva aplicată de sociologism se modifică, iar formele romanești nu fac decît să o susțină. În coordonatele oricărei civilizații de care ne-am apropiat, înstrăinarea personajului, cu specificitatea ei particulară, ni s-a arătat ca o trăsătură distinctivă a eroului problematic, iar această realitate ne-a determinat încă o dată să nu ab-

Scanned with OKEN Scanner

dicăm de la propriile adevăruri sub presiunea adevărurilor altora.

O observaţie care s-ar putea face cărţii de faţă ar fi aceea reieşită din oportunitatea de a se discuta despre texte traduse în limbile moderne. Restricţia face parte, s-o recunoaştem, din sfera acelor tabu-uri culturale aparent insurmontabile în stare să paralizeze spiritul critic şi pe care o considerăm neavenită atîta vreme cît nu ne-am propus să facem comentarii filologice sau analize lingvistice. Dacă, totuşi, cineva care nu cunoaşte greaca veche şi nu vorbeşte bine latina poate căpăta o notă rea atunci cînd ar vrea să scrie despre Iliada sau Măgarul de aur, ce se poate în mod concret face pentru acela care nu ştie babiloniana, sanscrita, copta, persana, ebraica, chineza? Un critic care să poată citi toate romanele pămîntului în versiunile lor originale este o pură ficţiune. De altfel pentru noi traducerea nu echivalează cu o mutilare deşi ea este considerată o trădare, e adevărat, superioară. Structurile epice mari, cu efect literar, s-au dovedit convertibile de la o limbă la alta, lucru demonstrat de istoria culturii şi de circulaţia valorilor estetice. În orice limbă va fi, de pildă, textul Ramayanei transpus, este clar că formele (registrele) discursului epic (solemn, trivial, refuzul vorbirii) sînt procedee retorice de construcţie a personajelor întemeiate pe o anumită concepţie despre vorbire, considerată o forţă spirituală primordială.

„Structura de arbore şi continuitatea translaţională" a poeziei epice şi a dramei occidentale nu dovedesc altceva decît permanenţa unor coduri expresive, existenţa unui „cod genetic al conştiinţei transmise" [3] în care un rol important l-a jucat fuziunea limbilor realizată în actul traducerii. Într-o umanitate plurilingvă traducerea şi-a dovedit capacitatea esenţială de restituire a bogăţiilor culturii prin intermediul reconstrucţiei semantice, al trans-

[3] George Steiner, *După Babel*. Aspecte ale limbii şi traducerii, Edit. Univers, 1983, p. 360—436.

Scanned with OKEN Scanner

ferurilor de semnificaţii dintr-o coerenţă lingvistică în alta. A nega traducerea în aceste condiţii ar echivala cu o contestare a memoriei culturii, a comunicării, a înseşi logicii limbii. Deşi nu există privilegiul accesului la totalitatea fundamentală a unui text, şi cu toate că „nici o tehnică de reconstituire antropologică sau istorică nu ne va oferi înţelegerea condiţiilor de conştiinţă şi reacţie socială care ar fi putut genera începuturile metaforei şi originile referinţei simbolice", în texte vechi, de pildă, ca Iliada *sau* Odiseea *traducerea este capabilă de „o mişcare lingvistic-spaţială şi în timp (elasticitatea contemporaneităţii)... de o domesticire a originalului străin prin schimbarea unei importante distanţe geografic-lingvistice cu o distanţă temporală internalizată mult mai subtilă"* [4]. *Este dovedit în acest sens că numeroase opere au devenit celebre după ce au fost traduse. Există apoi un fenomen care operează în actul traducerii, numit de Steiner „inocenţa distanţelor mari", care ne sprijină, şi anume că, cu cît textul tradus este mai îndepărtat de lumea şi limba traducătorului, cu atît este mai posibilă realizarea unei penetraţii şi a unui transfer de semne stilizate, codificate.*

Trebuie să mai spunem că la scrierea acestei cărţi ne-a stimulat în chip hotărîtor sentimentul confortabil de libertate cu care noile poetici investesc actul critic şi pe criticul însuşi ; el este considerat o competenţă (un lector specializat, înzestrat cu modele de recunoaştere dăruite anterior de convenţiile artei studiate) a cărui probitate se vădeşte prin capacitatea de a-şi susţine intuiţiile în textul critic, graţie conceptelor şi instrumentelor de lucru proprii gîndirii sale critice.

---

[4] *Idem.*

Ce este și ce nu este „roman" în *Ramayana* ? Sau, altfel spus, dacă *Ramayana* nu este roman, atunci ce este roman ? În ce măsură este o povestire și un poem, cît este operă de ficțiune și cît viziune lirică ? Putem citi această narațiune ca pe un roman deghizat în poem epic sau invers și de ce sensibilitatea noastră refuză azi să o recepteze ca mit sau epopee și o apropie, e adevărat, fragmentar, de exigența estetică a romanului ?

Ramayana este, la urma urmelor, un text, un sistem de relații pe care îl raportăm și care se raportează permanent la o realitate extratextuală, text în care epicul și poezia coexistă dincolo de orice rivalități artificiale. Ele creează un univers simbolic unde regăsim viețuind laolaltă toată acea complicație artificială a artei năzuind printr-o multitudine de procedee să sugereze ecranul misterios pe care se proiectează formele vieții. Recunoaștem apoi aici funcționînd acele caracteristici ale unei „civilizații a romanului" ce există ca un imperiu independent al imaginarului, ca un corpus de procedee (aceste „personaje ale operei" cum le numea Jakobson), relații, structuri, teme, obsesii, motive, efecte stilistice narative, tehnici funcționale și manevre retorice specifice. Acest text uriaș, în stare să înglobeze și să digere orice, gata să-și adjudece indiferent ce realități sau tehnici formale, se află la urma urmelor în consonanță organică (și necesară) cu orice text romanesc al lumilor noastre. Dar pe cît sînt de apropiate, pe atît le simțim totuși divergente. Diferența e ca de la o poetică generală, la opera inefabilă. Procedeele, mai mult decît un sînge, circulă nestingherite în toate formele în care se organizează povestirea. Configurația, însă, a existenței și idealul propus de grupurile

Scanned with OKEN Scanner

umane, logica şi conştiinţa, sensibilitatea sînt, dincolo de acel fond indestructibil de umanitate, totuşi diferite.

În definitiv, citind, noi nu facem altceva decît să proiectăm, după cum observa Lotman, textul respectiv pe fundamentul conceptelor noastre de astăzi, în raport cu care textul devine operă literară. Acea expresie romanescă, epică de tip romanesc sau acele forme romaneşti, care exprimă o civilizaţie, o mentalitate şi o spiritualitate, printr-o poetică cu totul specifică lumii care le-a generat şi pe care o reformulează în mod personal la rîndul lor, există totodată prin toate datele în acea civilizaţie independentă de timp a imaginarului epic, într-o eternă actualitate estetică.

Limbajul se organizează în esenţă prin aceleaşi forme de artă selectate fiecare de un anumit timp, de o anume mentalitate, corespunzător exigenţei interioare a artistului, cel care exprimă obsesii etern umane, creînd, de fapt, natură umană. Imaginea posibilelor procese de generare a procedeelor epice ar explica probabil mai sugestiv diferenţa specifică dar şi unitatea lor de esenţă de-a lungul civilizaţiei independente de timp a imaginarului romanesc, această dublură simbolică a umanităţii înseşi existînd într-o simultaneitate, tulburătoare sincronie specifică artei. În artă, după cum s-a spus, nu există evoluţie şi progres, opere neevoluate sau evoluate, texte primitive sau superioare, ci, eventual, *originalitate* — care se manifestă ca un efect de contrast, iar faţă de o artă excesivă a podoabelor stilistice, *simplitate*. Istorismul, apărut din necesitatea firească a ordonării şi descrierii fenomenelor artistice, a avut ca rezultat adeseori înfăţişarea fragmentară sau parţială a fenomenelor unei culturi, epoci de cultură, arii spirituale limitate. Aşa însă cum istoria universală şi-a integrat în ultimul secol civilizaţii din ce în ce mai îndepărtate în timp, descoperind din ce în ce mai mulţi predecesori ai lumii moderne, tot aşa arta simte azi nevoia, legitimă de altfel, de a reevalua şi reintegra spiritualităţii moderne capodopere ale timpului revolut. Critica modernă nu încearcă la rîndul ei decît să pună sub semnul întrebării prejudecăţi didactice şi teoretice pentru a putea lua în posesiune noi teritorii puţin străbătute şi trebuie să ne amintim cel puţin de demonstraţia lui Tzvetan Todorov din *Povestirea primitivă*, unde se trece în neant ideea unei arte epice „primi-

Scanned with OKEN Scanner

tive", „simple, sănătoase și naturale... care nu ar cunoaște viciile povestirilor moderne", dovedind că vom găsi foarte rar în operele mai recente atîtea „perversități acumulate, atîtea procedee", care fac, de pildă, din *Odiseea* „orice altceva decît o povestire simplă".

Se mai ridică însă o întrebare, și anume de ce epicul apare prin epica de tip romanesc, prin „romanele" sale prototipice, care rezumă o civilizație, o cultură, o estetică, drept forma cea mai aptă de a încorpora și transmite idealul filozofic și artistic al unei lumi ?

Romanele prototipice (și să ne amintim de mai apropiatul de noi *Finnegans Wake* al lui Joyce) au prin însăși natura lor o înfățișare impură, de conglomerat în care conviețuiesc mitul, simbolul, poezia, narațiunea istorică și filozofică. Ele amintesc prin forma lor de reprezentările fabuloase ale himerelor : făpturi în care regăsim cele mai stranii reuniri de specii ce produc totodată uimire și încîntare. Inventînd himera, spațiul asiatic a inventat parcă, din nevoia unei superioare corespondențe estetice, și acele texte epice hibride, de o mare vitalitate estetică, care și-o pot lua de fapt ca emblemă. Ceea ce înglobează această himeră, în forma sa cea mai organică, mai pregnantă, este timpul, dimensiunea temporală specifică oricărei modalități de povestire. Prin *timp,* vorbim automat de *memorie* și imediat de armonizarea timpurilor, de simultaneizarea, într-o durată, a relatărilor dramatizate despre un eveniment consumat. Aceasta este o construcție polifonică.

Spre deosebire de muzică însă, în roman nu poate exista o simultaneitate absolută a vocilor și întîmplărilor derulate într-o anume unitate de timp. Dacă *memoria,* timpul, acordă probabil cea de-a patra dimensiune celulei nervoase, ele conferă povestirii o dimensiune pe care nu o au alte forme ale artei. Muzica nu poate trăi decît în timpul prezent. Ea nu exprimă „nimic" sau exprimă, dacă vrem, inefabilul. Lucrînd cu timpul, muzica este, în temporalitatea ei, atemporală. Spre deosebire de ea, epicul convoacă toate timpurile. El există prin durată și prin înscenarea unei istorii plastice și concrete. Presupunem că această intuiție trebuie să fi stat la originea impunătoarelor monumente epice ale primelor civilizații cunoscute, scrise în versuri — versul și ritmul fiind simțite ca

Scanned with OKEN Scanner

mijloace de diferențiere de ceea ce Lotman numea „stihia limbii obișnuite".

Proza, așa cum o cunoaștem azi, pare, în orice caz, mai recentă decît poezia. Ea ar fi apărut — după unii teoreticieni ai literaturii — odată cu maturizarea conștiinței estetice deși, în alt sens, romanul a fost considerat un gen popular, opus formelor „artistice". Textele epice care exprimă o civilizație au fost însă, după cum o dovedesc structurile romanești bine articulate, elaborări conștiente ale unor creatori care au intuit problemele sau contradicțiile de această natură. Cît privește obiecția că ele au fost elaborări colective, dacă acceptăm un Homer autor al *Iliadei* nu înțeleg de ce nu am accepta și un Valmiki autor al *Ramayanei*. Dincolo de analizele docte care dovedesc discontinuitatea *Ramayanei*, trebuie luate în considerație și legendele, uneori vehicule sigure ale faptului banal pe care istoria a omis să-l consemneze. Discontinuitățile și contradicțiile detectate în piesele lui Shakespeare nu au putut uzurpa paternitatea autorului englez, iar contradicțiile din opera lui Proust nu au condus, din fericire, la ideea că *În căutarea timpului pierdut* este o operă colectivă.

În afară de legenda despre revelația divină a versului sloka, și de atribuirea sursei actului creator unui stimul divin, trebuie să precizăm că nici autorul atribuit *Ramayanei* și nici gîndirea filozofică indiană în general nu au acordat o atenție specială problemelor teoretice ale artei epice, frumosului în general. Această realitate poate părea uimitoare în contextul unei lumi de o reflexivitate uriașă, atît de bogată în doctrine filozofice. Filozofia și estetica, arta scrisului, formarea ideilor sînt, la urma urmei, legate indisolubil de apariția spiritului critic. Dar dacă sîntem de acord cu ipoteza că marea literatură nu poate exista în absența spiritului critic, atunci trebuie să presupunem că el a existat și în gîndirea indiană, în forme particulare, justificate de configurația filozofiei și logica gîndirii.

Spre deosebire de antichitatea greacă unde eliberarea gîndirii de mit seamănă cu un imn adus *adevărului* și cu o izgonire a imaginarului din literatură (Heraclit se exprima că „Homer ar fi meritat să fie alungat cu bățul din adunări" pentru îndrăzneala plăsmuirilor sale ce săvîrșesc „fapte dezgustătoare"), gîndirea veche indiană a avut de rezolvat alte probleme, cea mai importantă fiind după

Scanned with OKEN Scanner

Mircea Eliade aceea a „condiționării" și „de-condiționării" ființei umane prinse în jocul iluziei cosmice numite Maya, acea „irealitate ontologică a lumii și în același timp a oricărei experiențe umane" create și distruse de timp. Existența în iluzie dar cu aspirația ruperii de ea — care va duce în cele din urmă la *o poetică a decondiționării* — însemna „o ruptură de absolut" care, odată conștientizată, a născut o energică dorință de eliberare a ființei de iluzie, pentru integrarea ei în Ființa absolută, în Brahman. Dintr-un tip deci de iluzie în alt tip de iluzie, din iluzia „vieții" în iluzia „absolutului". Existența umană fiind așadar, după cum o definește Mircea Eliade, o iluzie fastuoasă prin bogăția formelor perisabile, o ficțiune în care „sinele" veritabil se scufundă de nenumărate ori pentru a se desprinde de tot atîtea ori de ea, de istoricitate. Textul epic nu putea decît să tindă la rîndul său să se construiască asemeni unei realități absolute în mijlocul formelor iluzorii și perisabile, expresia ultimă a aspirației fiind chiar textul însuși : absolutul artistic exprimînd absolutul. Deoarece arta, tot așa, nu putea ignora existența perisabilului metamorfozat într-o infinitate de forme iluzorii, pentru a-l face expresiv estetic, va proceda la o decondiționare : elaborarea unui agregat de creat ficțiunea absolutului în teritoriul iluziei sugestiv formulate. Dorința artei va fi în mod firesc să cuprindă toate formele iluziei cu atît mai mult cu cît unele sisteme de gîndire profund nedogmatice, cum ar fi sistemul de logică Nyaya, bazat pe un realism pluralistic, vor acredita concepția mai multor puncte de vedere și realități independente, non-existența fiind un fapt tot atît de real ca și existența unui lucru dat. Ceea ce este presupus, imaginat, fictiv este la fel de real ca orice obiect al lumii înconjurătoare. Ficțiunea artistică devine așadar simultan un adevăr al ficțiunii, al lumii în care aceasta este pusă să existe.

În gîndirea indiană cărțile despre „arta de a discuta", scrise din „necesitatea de a ști să acționezi", erau extrem de numeroase. Preocuparea pentru stabilirea unei norme a discursului ne trimite de aceea imediat la ideea unei arte a cuvîntului văzută ca o retorică legată strict de logica gîndirii și nu de categoriile estetice (universalul în logica indiană fiind acategorial) la o logică înlănțuită de ceea ce este concret — de cuvînt. De altfel în logica indiană spec-

Scanned with OKEN Scanner

taculos și impresionant ne apare faptul că în permanență conținutul este prezent în raționament. Ca și stoicii, indienii vedeau „o legătură indisolubilă între gîndire și expresia ei", „ca două fețe ale aceluiași proces" [1]. Dacă, prin urmare, *conținutul* este prezent totdeauna în *raționament*, dacă între *gîndire* și *expresia* ei există o legătură indisolubilă, atunci din punctul nostru de vedere arta gîndirii se confundă cu arta expresiei artistice, prima o subînțelege pe cealaltă. Elaborarea unei estetici, văzute ca o logică a retoricii literare, nu putea fi astfel decît inutilă.

Ca să ne apropiem mai mult de această atitudine față de o posibilă estetică trebuie să amintim în acest context de punctul nodal al gîndirii indiene, și anume de logica *inferențială*. După o definiție, inferența presupune trei elemente psihice ca elemente antecedente invariabile (cunoașterea scopului și a mijloacelor de realizare, dorința realizării scopului și voința de a promova o atare realizare), precum și concomitența între semn și desemnat : absența semnului oriunde este absent desemnatul sau *coprezența* semnului cu desemnatul. Inferența ar însemna deci o cunoaștere a ceea ce nu este prezent simțurilor realizată cu ajutorul conștient al unui semn. Grație acestei logici, absolutul, universul puteau deci fi cunoscute dacă își trimiteau un semn (și) prin intermediul acestuia. Un atare semn poate fi considerat și cuvîntul, textul literar — forme ale metarealității în măsura în care opera creează o ficțiune despre absolut prin semnele lui presupuse ființînd în lumea iluziei, iar scrierea se face declarat sub impuls transcendent. Mimesis ar însemna a fi în ficțiunea despre absolut și a o sluji ca pe un semn al ființei eterne. Ruperea prin iluzia artistică de formele iluziei. Aparițiile de o tranșantă irealitate ne răsar de altfel înainte la tot pasul în *Ramayana* ca o adevărată pădure de simboluri, vorbind de o obsedantă transcendență, omniprezentă și incredibil de ahtiată de corporalitate, ce se narcotizează voluptoasă cu iluzie.

Vorbind despre „civilizația simbolului" ca despre o „practică semiotică cosmogonică" manifestată pînă la arta secolului al cincisprezecelea, Julia Kristeva definea pe verticală (universalii și expresia lor concretă — eroism,

[1] Anton Dumitriu, *Istoria logicii*, Editura didactică și pedagogică, 1979, p. 71—81.

Scanned with OKEN Scanner

curaj, noblețe etc.) funcția simbolului drept o funcție de restricție, iar pe dimensiunea orizontală ca pe o funcție de evitare a paradoxului — unitățile opoziționale fiindu-și exclusive (răul și binele incompatibile), dar „odată apărută contradicția" ea reclamînd imediat o soluție. Planul unei *stupa*, formată dintr-o emisferă incompletă și coloana cu umbrele din vîrful emisferei tinzînd spre Nirvana, pare însăși efigia acestui „ideologem", funcție comună care leagă *Ramayana* de arhitectura, de poetica imaginarului din textele religioase și filozofice ce o preced. În *Ramayana*, ca și în *Vede*, modul de gîndire și inițiere brahman dictează specificul imaginii, scrierea, tonul inițiatic, frecvența oralității, impersonalitatea autorului, configurația personajelor și a conflictelor, specificul artei epice.

Să fie întîmplător oare că *Ramayana* începe cu o descriere arhitectonică ce pare să vorbească nu numai de o înrudire ci și de o structură fundamental comună ? În templele sau construcțiile de piatră brahmane, complicația labirintică se sprijină pe o schemă riguroasă : jocurile de clarobscur pe reliefuri și colonade estompează dimensiunile spațiului interior, iar masivitatea pare că se umanizează. Peste schema clară a *Ramayanei* se suprapun în mod asemănător o improvizație enormă, digresiuni, paranteze uriașe, texte religioase, episoade colaterale care nu obscurizează și nici nu ucid firul principal al narațiunii. Ayodhya este un oraș ordonat, conceput după o matematică bine gîndită. Înconjurat de ziduri cu numeroase porți, mărginit de un șanț umplut cu apă, el are locuințe de o aceeași înălțime, este împodobit cu palate și temple încîntătoare. La celălalt pol, vom da ceva mai tîrziu de Lanka, orașul lui Ravana, unde opulența înăbușă geometria.

După toate aparențele *Ramayana* ar fi povestirea care închide splendida civilizație dravidiană distrusă de invazia arienilor veniți din nord, civilizație care a fost autoarea construcțiilor de la Mohenjo-Daro. Dacă privim cu atenție planul, de pildă, al bazinului pentru abluțiuni publice de la Mohenjo-Daro, vom fi fermecați de geometria clară cu aspect paradoxal, labirintic, atît de asemănătoare cu planul palatului din Cnossos. Coloanele, sculpturile în piatră, coridoarele, luminozitatea bine dozată, toate raportate la masivitatea construcțiilor ezoterice vorbesc

Scanned with OKEN Scanner

despre o lume care știa să construiască monumental și avea vocația construcției monumentale. *Ramayana,* după secole de circulație orală a temelor, fusese probabil concepută, asemeni *Mahabharatei* de către Vyasa, într-o arie spirituală ce își atinsese un apogeu în toate privințele.

Cadrul epic se complică progresiv asemenea unor arabescuri. Pretextul este conversația înțeleptului Narada cu poetul Valmiki, procedeu reîntîlnit de noi în romanul epistolar sau în romanul romantic, unde naratorul nu se mulțumește cu imaginea unui ascultător fictiv, ci îl și inventează pentru a preciza destinația actului creator și pentru a influența direct modul de lectură. Povestire „în buclă" sau circulară al cărei final se știe încă din prolog, *Ramayana* va fi mai întîi *povestită* lui Narada și apoi *scrisă.* Personajul care scrie, Valmiki — sau personajul care creează, ficțiunea despre un creator posibil — mărturisește că a reținut din toată materia originară numai ceea ce, cu forța imaginației și a intuiției, a reușit să vadă aievea, adică să elaboreze artistic. Imaginație și copie a unei realități imaginare, ficțiunea unei ficțiuni absolute, iluzie despre iluzia absolutului — iată ce poate fi textul lui Valmiki. Realismul fantastic nu se va arăta în orice caz decît ca unul dintre procedeele importante ale consacrării acestui tip de iluzie. În ceea ce privește „Prologul", el este probabil prima confesiune a unui autor și primul jurnal de creație din cîte se cunosc pînă astăzi. *El* (explicit) al naratorului îl subînțelege de fapt pe *eu* (implicit) al personajului, același cu cel ce povestește.

Epica circulară a *Ramayanei* restabilește aparent echilibrul inițial. Dacă ar fi fost vorba de un mit sau basm, acest echilibru ar fi fost perfect. În *Ramayana,* însă, armonia finală este aparentă și tragică, precum în *Război și pace :* regele Dasaratha a murit, Rama a parcurs o experiență dramatică, amară, iar Sita este înconjurată de o suspiciune ce persistă și dincolo de moarte. Prima parte a narațiunii se petrece la Ayodhya, cetate din ținutul Kosala, unde sîntem martorii nenorocirii bătrînului rege Dasaratha obligat prin șantaj de cea mai tînără soție să-și îndepărteze fiul iubit de la tron și să-l surghiunească în codrul Dandaka. Partea a doua consemnează peripețiile lui Rama și Lakshmana însoțiți de Sita. Cea mai

Scanned with OKEN Scanner

spectaculoasă, partea a treia, debutează cu răpirea Sitei și se încheie cu înfrîngerea lui Ravana. Ultima etapă se desfășoară la Ayodhya unde Rama redobîndește drepturile regale, iar Sita încearcă să înlăture bănuiala de a nu fi fost credincioasă lui Rama, prin spectacolul purificării urmat imediat de absorbirea ei în absolutul divin. *Ramayana* debutează, asemeni unui roman balzacian, cu descrierea minuțioasă a ținutului, orașului, a unei societăți strălucitoare, a unei lumi perfecte unde armonia dăinuiește de mult și pare că va dăinui veșnic. Cîmpul vizual se restrînge treptat pentru a se fixa pe Dasaratha, regele dornic să aibă copii și de aceea personajul central al unei ceremonii prin care zeii sînt implorați să-i acorde privilegiul paternității. În timpul ceremoniei pregătite cu mult fast și scrupul religios, și ca o culminație a acesteia, apare o creatură admirabilă, venită din sfera Ființei absolute, o întrupare în iluzie ce poartă în chip personal cele mai variate și disparate semne ale acesteia. Uriașă și prea zgomotoasă pentru gustul nostru, dar de un pitoresc absolut, asemănătoare prin căldura pe care o emană „jeraticului aprins", arătarea fabuloasă descinsă în ficțiunea Mayei are „tenul negricios și o piele neagră îi formează veșmîntul ; barba îi era verde și părul legat ca djatâ. Unghiurile ochilor oblici aveau roșeața lotusului : se putea spune că vocea sa părea sunetul unei tobe sau zgomotul unui nor vijelios. Hărăzit cu toate fericitele semne, împodobit cu găteli celeste, înalt cît vîrful unui munte, avea privirea și pieptul de leu. Ținea în brațe, așa cum se strînge o soție dragă, un vas închis de aur care părea un obiect miraculos plin cu o licoare celestă" [2].

Ficțiunea despre absolut (un gen de om monstruos cu aspect hieratic) se obiectualizează, îmbrăcînd formele iluziei obișnuite. Exuberanța atributelor și realismul lor fantastic creează un contrast suplimentar între lumea personajelor și aceea a divinității proteiforme. Întîlnit peste tot în *Ramayana,* proteismul — adjuvant al barocului în spiritualitatea dată — accentuează relativismul și iluzia existenței, ideea că tot ceea ce este contingent, relativ, multiplu sau divizibil, tot ceea ce există în timp și spațiu etc. nu există în realitate, ci este o înveșmîntare a absolutului în vălul iluziei, iar cauzele care provoacă

[2] Traducerea noastră din *Le Ramayana.* Poème sanscrit. Traduit en français par Hippolyte Fauche, Paris, f.a.

Scanned with OKEN Scanner

această iluzie sînt categoriile limitative ale corpului, intelectul abstract, simţurile care creează o personalitate individuală fictivă. Conform logicii inferenţiale, fantasma divină presupune însă simultan o prezenţă a transcendenţei. Tonul feţei, pielea trupului, apoi barba, părul, vocea, gătelile, însemnele sacre, statura, obiectul important lăsat în urmă cu o grijă vădită pentru crearea unei impresii cît mai puternice indică o complicată reţea de contraste, proprie înseşi fiinţei vedice sfîşiate de existenţa în iluzie, dar visînd la contopirea sublimă cu fiinţa absolută prin întreruperea ciclului dureros al reîncarnărilor. Totul în apariţia divină este ţipător, carnal, ostentativ — atribute ale perisabilului. Culorile sînt puternice : *roşul* (jeraticului şi al unghiurilor ochilor), *verdele* bizar al bărbii, *negreaţa* pielii, *auriul* obiectului miraculos. Puternice sînt şi sunetele (tobă, vijelie) în raport cu liniştea solemnă a adunării. Alt contrast se naşte din tonul tandru al narării şi tumultul împrejurării narate, mod de exprimare epică a afectivităţii auctoriale implicate în prezentarea unei ficţiuni, modalitate pe care o vom întîlni foarte frecvent în *Ramayana*.

Dar cea mai răspîndită formă de contrast se naşte între sferele descripţiei verosimile (materialitatea iluziei) şi condiţia ireală, fantastică a obiectelor sau întîmplărilor descrise. Autorul pare adeseori un scrib harnic, indiferent la ideea absolutului metamorfozat în formele lumii reale, adică ale iluziei. El desface divinul şi miraculosul în bucăţele, ceea ce nu vom mai întîlni decît arareori pînă la Apuleius, se mişcă foarte calm, asemeni unui prozator obiectiv, între monştri, zei, vanara, demoni cărora le pictează portretul şi le schiţează caracterul cu aerul liniştit şi distant al romancierului ce a inventat o lume acceptîndu-i totodată şi convenţiile. Dacă omul trăieşte o permanentă iluzie, pare să spună creatorul epic, dacă absolutul se metamorfozează înaintea mea într-o puzderie de forme iluzorii, iar „eul“ este el însuşi iluzoriu, atunci nimic nu mă mai poate surprinde, emoţiona sau speria, cu atît mai mult cu cît ştiu că transcendentul este coprezent în semnele Mayei, iar eu însumi nu sînt decît o părticică ce aspiră la existenţa transcendentă necondiţionată. Îmi pot permite deci să trag o linie de egalitate între real şi imaginar. Descriind semnul divin, nu descriu, oare, divinul însuşi ?

Scanned with OKEN Scanner

Ca atare se nivelează cu îndrăzneală și demnitate intelectuală diferențele dintre lumea reală și cea transcendentă, prin integrarea, trecerea fantasticului în real și deci banalizarea miraculosului în lumea existenței. Lumea vedică trăia de altminteri într-un orizont mitic ritualizat pînă la forme ce azi ni s-ar părea aberante. O uriașă aglomerare de ritualuri care numai descrise ar stupefia era pusă în funcțiune pentru a se împiedica orice eventuală lezare a zeilor. Cu toate acestea în *Ramayana* va fi descris însuși divinul, și mai mult, în termeni care nu se deosebesc esențial de aceia folosiți în cazul unor personaje ca Rama, Ravana sau Lakshmana. Creînd o fertilă confuzie între imaginar și cotidian, pronunțată în favoarea ultimului, ipoteticul autor al *Ramayanei* este la fel de îndrăzneț ca și Cervantes care aducea iluzia și mitul într-o lume ce le pierduse. A descrie în amănunțime un personaj divin supradimensionat de atribute într-o lume fanatizată de dogme este, la urma urmei, la fel de spectaculos ca și descrierea monștrilor care nu sînt în realitate decît părăginite mori de vînt, într-o lume care pierde capacitatea de fantazare.

Cele două procedee epice constituie în esență mijloace asemănătoare de exprimare a relației dintre real și imaginar ; de aici decurg o filozofie și un stil. Autorul *Ramayanei* este solemn ; Cervantes persiflant : două măști ale disimulării auctoriale. Primul descrie o iluzie ca și cum ar fi o ființă. Celălalt ia un obiect real drept o imagine fantastică. Marii prozatori au căutat în genere să modereze regimul existențial al lumii din care au făcut parte, pe cînd poeții l-au exacerbat întotdeauna.

Narațiune luxuriantă alcătuită din intercalări de episoade, rememorări, combinații de construcții în scară (sau palier), alternanțe dintre timpul fabulei și al narațiunii, înlănțuiri de istorii, alternări contrapunctice de evenimente, *Ramayana* este o veritabilă construcție polifonică. Înlănțuirea temelor ne sugerează adeseori simfonismul. O asemenea temă este aceea a fraților rivali. Enunțată și dezvoltată progresiv, ea devine unul din nucleele fundadamentale ale narațiunii.

Se știe că repetiția este o lege tehnică și mnemotehnică a eposului, că la Homer, de pildă, mai mult de cincizeci la sută din texte constituie repetiții. Această puternică aser-

Scanned with OKEN Scanner

ţiune s-a estompat însă pentru noi în chip uimitor, la lectură permiţînd să transpară o realitate, din punctul nostru de vedere, mai importantă şi mai relevantă estetic. Cu o puternică şi deloc de ignorat claritate, modul în care se dezvoltă tema fraţilor rivali în *Ramayana* se recomandă mai mult ca o structură simetrică a conflictelor epice pentru a se realiza o superioară convergenţă a unor acte general-umane şi nu ca ţinînd numai de mecanica reluării stricte — cu toate că şi la Homer vom vedea că aceasta deţine funcţii importante în polifonismul operei. Apoi — basmul în a cărui structură narativă *Ramayana* pare integrabil — nu reuşeşte să prelucreze niciodată o temă enunţată cu o asemenea conştiinţă a arhitecturii epice. Repetiţia în basm se datorează depozitului fix de motive şi relaţii rulate de conştiinţa colectivă, iar concomitenţa sau identitatea acţiunilor tind spre o variantă uşor de recunoscut, pe cînd textul cult fiinţează tocmai prin variaţiile temelor enunţate, expresive şi tensionate în cel mai înalt grad.

Eposul eroic, s-a spus, este înrudit cu basmul prin subiecte şi motive, lucru pe care l-a afirmat şi V. J. Propp în *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*. Acesta s-ar putea deci explica prin basm dar, ne întrebăm, care ar fi folosul unei atari exegeze, dincolo de interesul posibil etnografic şi folcloric sau de revelarea unei scheme goale ? *Ramayana, Ghilgameş, Cartea Morţilor, Iliada* şi *Odiseea* pot fi înregimentate, de pildă, în tiparele basmului fantastic, aşa cum îl defineşte Propp, ca să nu mai vorbim de *Don Quijote* şi altele, căci ce sînt ele dacă nu texte care încep printr-o „prejudiciere sau vătămare“ ori „dorinţa de a poseda un lucru rîvnit“, urmate de plecarea eroului în căutare, întîlnirea cu donatori care îi dăruiesc unelte de mare ajutor, apoi lupta cu răufăcătorul, întoarcerea şi urmărirea, înfruntarea noilor greutăţi de acasă şi un final de regulă fericit deoarece sînt şi basme — cele asiatice îndeosebi — cu un fals final fericit, terminate în notă tragică ?

În *Ramayana*, de pildă, atmosfera liniştită a „calmului epic“ ce este „numai un înveliş artistic“ de contrast cu tragismul ulterior şi pasionalul, apariţia terenului propice al nenorocirii (sterilitatea reginelor), contradicţiile (de a-l proclama rege pe fiul iubit Rama) şi încălcarea lor, izolarea (lui Rama în codru), nenorocirea şi contraacţiunea (răpirea Sitei şi represaliile conduse de Rama), rolul pă-

Scanned with OKEN Scanner

durii în ceea ce pare claustrarea în urma izgonirii (un rit al inițierii), mama vitregă (Kaikeyi) ca principal inițiator al izgonirii în pădure, moartea temporară (Rama, Lakshmana) ca forme disimulate ale îngrozitoarelor forme de inițiere, rivalitatea sau adversitatea fraților (ura lor față de cel plăcut, iubit, dotat, de găsit și în motivul biblic al lui Iosif și al fraților săi), fuga însoțită de metamorfozări (a lui Ravana, Hanuman etc. deoarece Rama — eroul — nu se metamorfozează niciodată), împărăția de peste ape (Lanka) unde totul pare de aur iar locuitorii ei se pot metamorfoza după plac, ajutoarele năzdrăvane (maimuțele), unealta năzdrăvană (arcul lui Indra), materia tămăduitoare (iarba fermecată a lui Hanuman), demonii ca variante ale zmeilor (pluricefali, aruncînd foc, existînd în legătură preexistentă cu eroul, ca Ravana față de Rama etc.) nu trebuie să ne impresioneze. Ele pot fi considerate cel mult iradieri ale basmului asupra textului cult ce se conduce însă după cu totul alte norme artistice. După cum recunoștea de altfel și Propp, creațiile culte, unde deplasarea spațială joacă un rol fundamental ca și în basm, se disting, spre deosebire de acesta, printr-o foarte mare varietate a aventurii. *Ramayana,* în acest sens, este de o fantezie exuberantă, pînă la delirul imagistic. Basmul, preciza același exeget, sare momentul mișcării, el refuză să dezvolte epic motivul deplasării deoarece spațiul funcționează, în mod contradictoriu, ca un „element compozițional absolut necesar, dar pe de altă parte pare că nu ar exista“ [3]. *Ramayana,* ca orice text de tip romanesc, dezvoltă însă drumul, spațiul sub raport epic, compoziția spațială fiind în esență romanescă. Pădurea înconjurată de mister nu e descrisă amănunțit în basm, rolul ei fiind acela de obstacol retardant ; în *Ramayana* motivul este de o plasticitate, de o picturalitate încîntătoare. Cei ce vin în pădure apoi nu sînt *copii,* ci maturi acționînd cu luciditate și asumîndu-și o hotărîre pe care ar fi putut-o anula fie și numai la implorarea unui oraș întreg sau chiar la aceea a lui Bharata ce intră umil în codrul penitenților împreună cu o enormă suită. O altă deosebire esențială rezidă în atributele sau calitatea „darului năzdrăvan“. Făcînd abstracție de arcul lui Rama, veritabilul dar — dacă se poate vorbi de

[3] V.I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic,* Edit. Univers, 1973, p. 44.

Scanned with OKEN Scanner

așa ceva — ar fi în esență unul spiritual ce acordă o bogată trăire interioară personajelor, reflexivitate și forță intelectuală. Basmul, tot așa, nu descrie divinul sau zmeii (demonii) decît rudimentar, ceea ce întîlnim copios în *Ramayana*, unde portretistica acestor prezențe se afirmă, am spune, în exces etc. Cert este că motive de basm sînt prelucrate conform unei exigențe cerute de expresia românească, dominată de necesitatea unei creșteri geometrice a tensiunilor prin acordarea lor subtilă și convergența spre o coerență artistică superioară.

În fiecare din cele trei lumi epice — Ayodhya, lumea maimuțelor, cetatea Lanka — se manifestă așadar o situație conflictuală între frați : Rama și regentul Bharata ; Sugriva și Vali, regele maimuțelor ; Vibishana și Ravana, regele demonilor. Rama, Sugriva, Vibishana sînt cei mai dotați care merită puterea, dobîndită în final de fiecare cu ajutorul celorlalți. Bharata, Vali, Ravana sînt anulați pe rînd. Pe de o parte se ajunge la o concentrare de forțe în jurul lui Rama ; pe de altă parte, se procedează la o anihilare progresivă în ordinea următoare : Vali, regele maimuțelor, Ravana, regele demonilor, Bharata, regele din Ayodhya, înlocuitor temporar al lui Rama dar și unicul cu drepturi depline de succesiune. Fără voia lui, Bharata este totuși un uzurpator.

Anumite pasaje ale *Ramayanei* par să mai sugereze o situație de rivalitate, și anume aceea dintre Rama și Lakshmana, prietenul și fratele credincios. De la un moment dat, textul lasă să se instaleze un anumit echivoc în comportamentul lui Lakshmana. Este acesta un prieten sau un supraveghetor ? Un devotat sau un partener mînat de interese ? Și care să fie aceste interese ? Lucrurile par ceva mai clare numai dacă acceptăm că demonii codrului Dandaka sînt simple apariții de carton făcute scrum de armele lui Rama. În *Ramayana* Sita nu este răpită numai de lîngă soț, ca Elena de lîngă Menelaos, ci, se pare, chiar de lîngă unul dintre aspiranții la dragostea ei. La antipodul lui Rama, care simte planînd asupra sa destinul și îl acceptă ca pe o rațiune ascunsă în fața căreia orice împotrivire este inutilă, Lakshmana este revoltatul prin excelență. „Cu ochii roșii de mînie", el își exteriorizează furia într-o scenă unde un personaj important este

Scanned with OKEN Scanner

destinul însuşi. Jignindu-l pe rege, „bătrînul slăbănog", Lakshmana propune revolta, detronarea lui Dasharata. „Eroii trebuie să i se împotrivească sorţii, şi s-o învingă", declară el într-un dialog tensionat, încheind splendid : „Am să îmblînzesc elefantul cel nebun al ursitei şi îl voi pune să mă slujească". Cînd îi vedem pe exilaţi trecînd Gangele, Lakshmana va fi cel care se va ocupa de Sita. De mai multe ori el o poartă tandru pe braţe, o hrăneşte sau îi înjghebează culcuşul de noapte. Pînă aici totuşi nimic suspect în gesturile sale, numai că, aparent, aberant, Sita îl va învinui de duplicitate în scena imediat premergătoare răpirii.

Rama este plecat în codru pentru a-i aduce Sitei căprioara de o frumuseţe nemaivăzută în care se metamorfozase de fapt demonul Maricha la îndemnul lui Ravana. Înainte de a se îndepărta, Rama îi porunceşte lui Lakshmana să nu o lase singură cu nici un preţ pe Sita. Dar se aud strigăte de ajutor, pe care acesta le socoteşte, pe bună dreptate, false. Sita îl îndeamnă să plece în căutarea lui Rama. Lakshmana refuză. În această împrejurare „femeia cu surîs candid" şi „braţe strălucitoare", „o perlă printre femei", „doamna cu ochi imenşi" şi „talie zveltă", cu „ochi dulci ca ai puiului de gazelă", „cu priviri fermecătoare" şi „suflet pur" lasă deoparte limbajul ales, politeţea şi manierele pentru a emite o acuzare stupefiantă pentru logica vieţii caste dusă de cei trei în sihăstrie : „Ah, rău, crud, dezonoare a neamului tău — ţipă Sita — om cu intenţii murdare, speri fără îndoială că mă vei avea ca femeie dacă vorbeşti astfel". Bănuia de la început Sita că Lakshmana va săvîrşi cîndva un gest prin care Rama îşi va pierde viaţa ? Oricum, numai sentimentul vinovăţiei l-a putut îndepărta pe Lakshmana de Sita, lăsîndu-i cîmp liber lui Ravana. Două probleme se ridică în orice caz din această scenă : aceea a originii demonilor din Dandaka, prezenţe nocturne cu care se războieşte neîncetat Rama, şi aceea a inocenţei Sitei.

Activaţi de agresiunea erotică ratată a Surpanakhăi, sora lui Ravana, „demonii nopţii" par mai degrabă materializări imaginare ale suspiciunii lui Rama. În codrul Dandaka, Lakshmana nu se îndepărtează niciodată de Sita, e adevărat, şi din dorinţa expresă a lui Rama. În luptele cu „demonii nopţii" Lakshmana se retrage în grabă cu „frumoasa Videhenă" lăsîndu-l pe erou să ucidă singur

Scanned with OKEN Scanner

zeci de mii de demoni, mai degrabă simple proiecţii goyeşti ale minţii sale. În acest caz, pentru lectorul modern, mitologia se subiectivează, ea îi apare, cu totul neaşteptat, ca o dimensiune a trăirii interioare. Nu ştim, oare, tot aşa, că demonii, de o substanţă semidivină, nu sînt decît apariţii iluzorii, întrupări trecătoare într-o lume a iluziei ? Rama — întrupare a adevărului absolut ! — tratează la adevărata lor valoare întrupările iluzorii. Luptele lui Rama cu demonii din Dandaka par, de aceea, mai degrabă coşmaruri obiectivate deoarece aceştia nu au nici pe departe pregnanţa celorlalţi demoni, „fiinţele de o esenţă stranie, străină“ din Lanka. În esenţă, procedeul ar fi asemănător cu acela din unele romane moderne. Numai că în *Ramayana* nu obsesia pierderii libertăţii şi a sensului într-o lume enigmatică şi absurdă sînt proiectate epic prin această modalitate simbolică, ci sentimentul difuz de suspiciune. A pleca fără împotrivire într-un exil de paisprezece ani şi a face proiecte pentru viaţa de după acest timp al penitenţei, a accepta fără crîcnire nedreptatea, mizeriile unei vieţi nesigure, un tovarăş ambiguu — toate cu speranţa obţinerii perfecţiunii şi cu o lentoare ce se impregnează în naraţiune ca un parfum discret — iată lucruri pe care un prozator european nu le-ar putea accepta. „Indianul — scria A. Fouchet — vine de foarte departe şi are întreaga veşnicie în faţa lui... Clipa morţii nu va însemna pentru el ceasul fericirii fără sfîrşit sau ceasul unei prăbuşiri din care nu-ţi mai poţi reveni niciodată. El crede că se va putea apropia de perfecţiune într-un timp nesfîrşit de lung şi doar foarte încet, prin mii şi mii de vieţi succesive... După atît de multe vieţi simte o oboseală fără sfîrşit. E obosit şi după atîtea morţi care se repetă din veşnicie. Pe scurt, nădejdea Occidentului este aceea de a nu mai muri. Nădejdea Orientului este aceea de a nu mai renaşte.“

Imensa oboseală, încetineala şi răbdarea fantastică a personajelor *Ramayanei* pot fi însă fisurate de stări contradictorii şi, în această contrazicere a aşteptării celui ce citeşte stă probabil şi unicitatea lor. Să ne amintim, de pildă, de strigătul lui Rama din ultima luptă cu fantasmele nopţii : „Retrageţi-vă, demoni ai nopţii“ — exclamaţie ce se rosteşte într-un decor grandios, romantic, de crepuscul al lumii. Noaptea amestecată cu sînge de dinaintea bătăliei finale conturează un spaţiu şi o atemporalitate onirică,

Scanned with OKEN Scanner

un adevărat climat psihologic : „Deodată un nor mare căzu asupra demonilor care înaintau mistuiți de dorința victoriei, o ploaie cumplită în care apa se amesteca deopotrivă cu pietre și sînge. Un nor înspăimîntător înfășură ca o haină neagră, tivită cu roșu, astrul care dă viață și care prin culoarea discului său părea un cărbune arzînd. Cerul strălucea în culori sîngerii întîlnite de obicei înaintea orei de crepuscul. Bătea un vînt teribil ; soarele își pierduse claritatea și s-a văzut luna strălucind în mijlocul zilei înconjurată de armata ei de stele"...

Infernul interior descris cu un realism remarcabil, cu o adecvare la real fără precedent constituie unul din momentele tensionate ale biografiei seninului și echilibratului Rama. Pe ce ne întemeiem însă făcînd această afirmație ? În mod esențial pe caracterul exemplar al unirii contrariilor, cum îl definea Mircea Eliade, existent în gîndirea brahmană, și conform căruia în personalitatea figurilor proeminente ale panteonului zeiesc (Rama este fața omenească a lui Indra) coexistă creațiunea cu distrugerea demonică. „Psihologia", așa cum o interpretăm noi, a personajului central are astfel în chiar orizontul lumii sale un suport teoretic inatacabil pe care „romancierul" l-a speculat în plasticitatea evenimențială a narațiunii pretinsă de exigențele expresiei românești. Dacă Indra era, pentru sistemul de gîndire brahman, demiurg dar și acela care dezlănțuia forțele distrugătoare, Șiva era distrugătorul dar și procreatorul etc. Intuiția negativului în arta indică (ca pieire și autosuprimare a naturalului) exprima după Hegel, în *Simbolica inconștientă,* „numai transformare și schimbare, iar în parte nu este decît abstracție care înlătură ceea ce este determinant pentru a pătrunde pînă la generalitatea nederminată și deci goală și complet lipsită de conținut". Mircea Eliade demonstrează admirabil ambiguitatea fenomenului și vechimea lui plecînd de la examinarea conceptului *maya,* cu sensul originar de *schimbare voită.* Maya putea fi bună (lupta anti-maya, împotriva forțelor demonice, precum și creare de forme și ființe de către zei) dar și rea dacă se dezlănțuia prin vrăji de transformare de tip demonic. Alterare demonică și creativitate, maya poate fi văzută ființînd în dubla sa accepție în unele momente declanșate de personalitatea lui Rama : dezlănțuirea vrăjitorească a iluziei răului și exterminarea lui benefică, stăvilirea forțelor demonice. Ravana

care inundă universul cu vrăji îngrozitoare va fi la rîndul lui anihilat — ca într-o cosmogonie — de acțiunea anti-maya a lui Rama.

În absența negativului natural, personajele își dezvoltă din propria lor natură opoziția, negativul. Contrariile în luptă, din ființa lui Rama, se sting cînd apare contradicția demonică guvernată de Ravana. Lupta cu demonii poate fi interpretată așadar ca semn al unei conștiințe existînd prin entități contrarii. Să ne amintim că, odată cu *Divina Commedia* și *Faust* al lui Goethe, demonii au intrat în literatura occidentală ca simboluri ale sfîșierii lăuntrice, ca forțe obiectivate și paradoxale ale unui subconștient refulat, mijloace de sugerare a unei metarealități cu un evident substrat polemic. Romancierii moderni au ales în acest sens formula unui realism fantastic, uneori cu tente grotești și tonalități ironice, mod de a ocoli analiza psihologică strictă, sau doar enunțarea dilemei morale. Prezența lor a permis însă dezvoltarea narațiunii ambigue, apariția misterului și a spectaculosului potențat de jonglarea cu dimensiunile metafizice ale spațiului și timpului.

În *Ramayana* demonii din Dandaka învinși (Rama ucide în final paisprezece mii de Rakșas !) reapar în forme mult mai elevate și mai concrete în cea de a treia parte a narațiunii. Ravana face parte din aceeași categorie cu regina Kaikeyi, aceea care enunță de fapt tema demoniei în roman. De Kaikeyi o putem apropia, pînă la un punct, și pe Sita, cea mai ambiguă prezență a Ramayanei, personaj care se sustrage vreunei definiri, grație unui proteism epic mult mai iradiant în sensuri decît toate metamorfozele agreabile sau hidoase ale lui Ravana.

Explicația, credem noi, este mult mai profundă decît aceea la îndemînă, și anume că schimbarea fizionomiei, comportamentului etc. ar depinde strict de discontinuitatea textului însuși (după toate aparențele, cărțile 2—6 sînt din sec. IV—III î.e.n., cărțile 1, 7 mai tîrzii, iar textul, plin de interpolări, l-ar proiecta pe Valmiki, după unii comentatori, într-o simplă convenție...).

Contrar uzanțelor, Sita pleacă în acel surghiun — penitență, deși femeia ascet nu era un personaj prea obișnuit al epocii. În codru, îl va implora pe Rama să se întoarcă la Ayodhya. Femeia cu „suflet dumnezeiesc" și o „puritate aleasă" îl acuză trivial pe Lakshmana, ridicînd direct problema vinovăției acestuia. În captivitate, refuză

Scanned with OKEN Scanner

să fugă din Lanka cu ajutorul lui Hanuman, pretextînd că o femeie nu poate sta pe spinarea unui bărbat. Preferă să fie martora unui măcel decît să încalce o etichetă. Îl refuză pe Ravana dar Hanuman, ca martor al unei asemenea scene, este totuşi obsedat de ideea purităţii sau impurităţii Sitei. Dacă Sita e însuşi focul — „Ce poate face focul focului ?“ gîndeşte Hanuman —, ea nu poate în mod logic să stea sub jurisdicţia lui Ravana etc. Adorînd-o, Ravana este respins. Recîştigînd-o, Rama o repudiază. Prin temperament Sita se înrudeşte foarte mult cu Lakshmana. Se poartă, după împrejurări, ca o soţie virtuoasă, ca o sihastră, ca o furie sau o amantă capricioasă. De la bunăstarea regală din Ayodhya, la veşmintele din scoarţă de copac, apoi la opulenţa din Lanka şi de aici din nou în exil, ea trece firesc iradiind ca întotdeauna o nostalgie. Oriunde s-ar afla, se găseşte de fapt în captivitate. În dialogurile cu Ravana este de o viclenie meşteşugită, îmbrăcată în vorbe frumoase, de o politeţe senzuală, transpusă într-o gestică rafinată. Decorul în care conversează este întotdeauna feeric, îmbătător, un paradis vegetal. Veşmintele Sitei sînt cuceritoare. Împodobită cu fast, devine irezistibilă. Cînd coarda se întinde prea tare — leşină. Prin modul în care este concepută, Sita nu poate depăşi acest joc echivoc.

Trebuie să atragem însă totodată atenţia că fiind vorba de o naraţiune considerată epopee, pentru unii ar putea părea riscantă ideea de a vorbi despre aventura vreunui personaj cu individualitate epică în *Ramayana*. Afirmaţii mai vechi au opus epopeea romanului şi pe considerentul că prima narează aventurile unei colectivităţi, iar romanul pe acelea ale unui individ. Pentru critica modernă această opoziţie s-a dovedit însă neconcludentă. După cum bine preciza Michel Butor în *Essais sur le roman*, a devenit limpede că orice personaj romanesc nu este decît „punctul de întîlnire al mai multor grupuri umane“, iar „a povesti printr-un intermediar aventuri individuale, înseamnă a implica toată societatea în care în final acesta nu este decît un detaliu, un punct de referinţă“. Romanul, ca să ne reamintim o formulă sugestivă a lui Lukács, nu este o formă închisă ci un proces, o devenire. A considera că el s-a putut naşte numai rupt de mit sau ca gen antimitic nu justifică, din punctul nostru de vedere, de fapt

Scanned with OKEN Scanner

nimic în plan teoretic de vreme ce și V. I. Propp vedea nașterea basmului, de pildă, izvorînd tot dintr-o atitudine de demitizare și desacralizare.

Alte prezențe puternice ale *Ramayanei* sînt Kaikeyi, regina intrigantă, și, alături de ea, Manthara, slujnica cu „gîndire rea", străină de orașul lui Rama. Camerista demonică inoculează, după cum se știe, frumoasei și tinerei regine o sumă de suspiciuni infernale într-un discurs de o urîțenie contrastantă cu politețea vorbirii manifestată în societatea Ayodhyei. Ideea oribilă ar fi că înscăunarea lui Rama va aduce pieirea reginei și a fiului ei, Bharata, aflat în momentul declanșării intrigii departe de oraș. Examinînd cu atenție prezențele epice de pînă acum, vom fi șocați de atitudinea față de discurs adoptată de acestea după împrejurări, precum și de contrastele create între diversele moduri de a se relata ale povestirii. În *Ramayana* naratorul s-a folosit de limbaj ca de o pîrghie esențială în definirea socială și caracterizarea comportamentală a personajelor sale. (Limbajul diversificat — spune Bahtin — este semnul sigur al nașterii romanului ; el vedea însă acest proces posibil numai odată cu apariția stratificărilor din societatea greco-romană și a literaturii carnavalești a evului mediu.) Procedînd în acest mod, autorul *Ramayanei* nu a făcut, se pare, decît să convertească în arta epică o idee mai veche a *Vedelor*, aceea a vorbirii, a limbajului ca forță spirituală și creatoare primordială. Modalitățile de rarare dramatizată folosite de narator ni se înfățișează prin urmare într-o diversitate izbitoare : regăsim tonul solemn, apoi pe cel umil, trivial, sumbru, satiric, sarcastic, alteori o pastișă după tonul textelor inițiatice. Dacă despre *Ulysse* al lui Joyce, Michel Butor a afirmat că „personajul principal este limbajul" ca mod de a sugera o lume care se prăbușește în discontinuitate, precum și înstrăinarea omului secolului XX care, pentru a se salva, reîncarnează vechile mituri și raporturile pe care ele le exprimă, în *Ramayana* suspiciunea născută din exacerbarea unei morale practice a decondiționării se manifestă prin registrele vorbirii la modul temperării viziunii mitice, ezoterice și alegorice, exprimînd o anumită opțiune de adecvare la real. Totodată el ni se pare o modalitate de relevare narativă a existenței contrariilor, funcțiunea negativului în etica brahmană.

Scanned with OKEN Scanner

Exprimarea neîngrijită, trivială aparţine prin excelenţă demonilor, apariţiilor infernale sau stărilor de demonie (dezechilibru, isterie, decădere). Apariţia în context situează imediat într-o sferă precisă. De aici derivă o mulţime de complicaţii. O regină poate decădea prin vorbire — păstrîndu-şi însă rangul şi însemnele demnităţii. Kaikeyi împrumută vorbirea Mantharei dar, odată cu ea, şi psihologia panicată, caracterul murdar al fiinţei servile şi profitoare ce poate ajunge la crimă (Dasaratha moare din pricina intrigii declanşate de Kaikeyi-Manthara). Acuzîndu-l pe Lakshmana, Sita foloseşte limbajul unei femei de rînd ; ea pierde în consecinţă graţia şi nobleţea. În scena răpirii, modul în care îl blestemă pe Ravana îi compromite condiţia. La rîndul său, Hanuman, consilierul lui Sugriva, este acceptat de Rama, aflat în căutarea Sitei, numai pentru că foloseşte un limbaj nobil, sinonim pentru lumea lui Valmiki cu adevărul : „Frate — îi spune Lakshmana lui Rama — cuvîntul acesta al lui Hanuman mă îndeamnă la încredere. Sînt încredinţat că a spus adevărul. N-ai băgat de seamă frumuseţea cuvintelor lui, cum grăieşte măsurat, fără cusur ? Vorbeşte ca unul ce a stăpînit *Veda* şi ştiinţa gramaticii..." Vorbirea solemnă face plăcere, apropie, creează unitate de interese. Altădată, violenţa verbală a lui Lakshmana vrea să-i comunice lui Sugriva despre starea psihică a lui Rama „distrus de durere". Dacă Rama foloseşte în orice împrejurare numai vorbirea solemnă, sau tace pentru a nu ieşi din limitele vorbirii politicoase, echilibrate şi elegante, Ravana este, probabil, cel mai complex sub acest aspect.

Modalităţile de narare ale *Ramayanei* sînt diverse, iar complicaţia creată de ele în text indică rafinamentul artei narative, propensiunea către o formulă epică de tip romanesc, pe care numai o anumită mentalitate ţinînd de o anume geografie şi timp istoric au putut să o formuleze în unicitatea ei irepetabilă.

Prin discursurile lui Rama, Lakshmana, Ravana, Sugriva, Vibishana, autorul pune în evidenţă acea „vorbire-acţiune" proprie conducătorilor, eroilor, acelora care îşi asumă riscul unei acţiuni concrete. Prin relatările mitice pline de farmec ale lui Viswamitra, „cel mai puternic *rişi*", se manifestă „vorbirea-povestire", în care excelează nu întîmplător şi Hanuman, un artist al relatărilor frumoase. Alături de ele funcţionează şi „vorbirea prefăcută",

Scanned with OKEN Scanner

legată în *Ramayana* în mod direct de capacitatea de metamorfozare a personajelor. Demonița Surpanakha, visînd să-l seducă pe Rama, ia înfățișare de zeiță. Ea îi vorbește acestuia într-un limbaj ales, dar nu pentru multă vreme, deoarece fondul demonic răbufnește în gesturi și fraze grosolane. De la „Sînt fiica nepotului lui Brahma..." ea ajunge, văzînd-o pe Sita, la imprecații. Același lucru se întîmplă și cu Ravana sub înfățișarea unei persoane onorabile, de circumstanță, sau cu Hanuman, lezat de tăcerea lui Rama.

În *Ramayana* prefăcătoria ce ține de acea maya a vrăjilor de transformare de tip demonic nu poate dura mult timp : ea se risipește repede scoțînd la iveală, după caz, rînjetul bestial al demonului, blana de maimuță a lui Hanuman, șerpii falși ai lui Indrajit. Prefăcătoria merge de obicei în sensul atribuirii unei origini sau înfățișări divine, ori arogării unei apartenențe la o castă superioară. Oricum, inducerea în eroare se înveșmîntează într-un aparat imagistic fabulos. Totul însă fiind miracol, de la un timp el nu mai impresionează pe nimeni. Alături de deturnarea sensurilor reale, mai există și o modalitate aparte de prezicere a realului, o variantă a „vorbirii profetice" frecventă în acțiunea *Ramayanei*. Ca în mai toate lumile vechi, ea este legată de ideea predestinării. Astfel, de la bun început, Viswamitra cunoaște tot ce i se va întîmpla lui Rama și acționează în acest sens. El știe cum să tălmăcească orice întîmplare, detectează sensurile trăirii. Demonul Maricha îi prezice lui Ravana dezastrul final, din clipa în care află de intenția acestuia de a o răpi pe Sita : „Din pricina ta întreg neamul demonilor și însuși Lanka vor fi curînd una cu pămîntul" etc.

Adeseori acțiunea se întrerupe deoarece o nouă istorie trebuie spusă odată cu apariția unui nou personaj, o istorie secundă înglobată în prima cu sarcina de a prezenteifica în narațiune personajul respectiv. La rîndul său, procesul înlănțuirilor pe paliere este frecvent, el acordînd prospețime și ritm tensionat narațiunii. Iată cum arată episodul „Înțeleptul Viswamitra" în desfășurarea sa : autorul relatează despre nașterea fiilor lui Dasharata și despre venirea lui Viswamitra la rege. Acțiunea se întrerupe pentru a se introduce istoria lui Viswamitra cel ce dorise să creeze un alt Brahma și un alt univers. Viswamitra dăduse cîndva de sihastrul Vasishtha și îl întrebase despre izvorul bogăției

Scanned with OKEN Scanner

sale. Se introduce istoria lui Vasishtha. Are loc lupta Viswamitra—Vasishtha. Primul este înfrînt. Naratorul înfăţişează istoria lui Trisanku, rege al dinastiei solare, relatează despre modul în care acesta a devenit un *chandala*, reproduce dialogul Trisanku—Viswamitra şi episodul în care ultimul ratează urcarea la cer a primului, încercările succesive ale ascetului ambiţios de a dobîndi prin *tapas* puteri mai mari ca ale lui Vasishtha, obţinerea lor, dobîndirea rangului de *Brahmarişi*, după care cadrul se închide prin revenirea la primirea lui Viswamitra de către regele Dasaratha. Naraţiunea în paliere cu un paralelism direct sau subînţeles operează în *Ramayana* ca în orice roman picaresc sau de aventuri, unde călătoria poate servi ca motivaţie a înlănţuirii. Pe de o parte avem, de pildă, paralelismul dintre aventurile lui Rama şi cele ale lui Bharata care se termină odată cu o convenţie, după care urmează paralelismul aventurilor lui Rama şi Ravana fără să mai punem la socoteală alte zeci de aventuri concepute pe principiul palierelor. Toate însă se termină cu o buclă, cu o închidere, ce vădeşte circularitate.

Am mai putea aminti, alături de numeroasele personaje „detectoare de sens" din *Ramayana* (călugări, demoni, rişi) care traduc sensul alegoric al textului, personajele penitente care există în măsura în care pot trece o încercare, precum şi despre armonizarea în naraţiune a acestora din urmă cu detectorii de sens. Rama, Sita sînt personaje care îndeplinesc o penitenţă integrată inevitabil în naraţiune pe mai multe sute de pagini. Viswamitra îndeplineşte însă o penitenţă rituală. El a executat mii de ani de asceză dintr-o necesitate filozofică, despre care romanul nu a simţit deloc nevoia să relateze. Pentru narator Viswamitra este un simplu detector de sens. Rama depăşeşte însă în roman toate probele, în afară de una, aceea de a nu fi depistat iluzia, pe demon sub înfăţişarea de căprioară, şi de aceea el va trebui să treacă printr-o mulţime de probe finalizate într-o victorie. Deşi provocată de destin, penitenţa lui Rama (paisprezece ani în Dandaka, apoi războiul pentru dobîndirea Sitei) are un suport foarte uman : o intrigă de curte, pierderea soţiei. Toţi vor fi recompensaţi în final, în afară de Ravana, creatorul prin excelenţă al iluziei, acela care nu s-a dovedit capabil să reziste pînă la capăt tentaţiei. Moartea lui va fi sinonimă cu penitenţa eternă : refuzat de *Fiinţa abstractă*, obligat la metamor-

foze infinite. Pentru Rama, ca să-l parafrazăm pe Tzvetan Todorov, căutarea Sitei înseamnă căutarea unui cod, descifrarea unui limbaj care își presară pretutindeni exuberant semnele. Nu întîmplător aventura povestită și interpretată de demoni sau asceți travestiți, animale fabuloase, semnifică cu precădere că „ceea ce trăiește — personajul — nu este o aventură, ci semnul unui alt lucru", aici cu sensul de iluzie a absolutului.

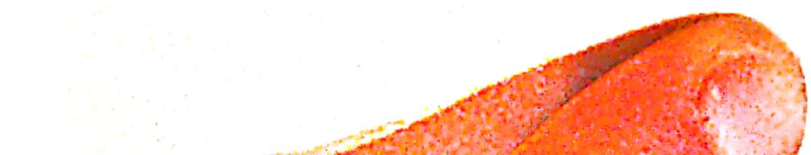
Conform logicii inferenței, concomitența variabilă a semnului și desemnatului, a cunoașterii a ceea ce nu este prezent simțurilor cu ajutorul conștient al unui semn, proiectează personajele în existențe simultane în lumi diferite. Ele trăiesc realul și eternul divin deopotrivă, existența și non-existența. Aceasta însă nu este o caracteristică a personajelor mitice, ci a ființelor verosimile, reale în logica aceluia pe care l-am numit convențional Valmiki. Ceea ce pentru noi este fabulos, pentru lumea care a generat *Ramayana* era un fapt de existență obișnuit. Tăcerea, abținerea de la (limbaj) vorbire nu puteau constitui decît o consecință a unui asemenea mod de gîndire filozofică, ezoterică și morală. Refuzul vorbirii ar fi de fapt un mod de non-existență, care era pentru gîndirea hindusă un fapt tot atît de real ca și existența unui lucru dat. Din cele patru specii ale non-existenței (anterioară, posterioară, absolută și reciprocă) abținerea de la limbaj prezentă în *Ramayana* ar putea fi inclusă în specia inexistenței posterioare. („Efectul unei cauze după dispariția acestui efect".) (De altfel vom întîlni modalități de gîndire asemănătoare în logica chineză, după cum se va vedea într-unul din capitolele următoare ale cărții.) Tăcerea poate fi considerată și o tăinuire superioară, o falsificare deliberată cu scopul păzirii vieții, a karmei.

Extrem de sugestivă și de materială — tăcerea se erijează în procedeu important prin care se descrie o psihologie sau un comportament. Ea apare în narațiune ca o modalitate de subliniere a gîndirii interioare concentrate, altceva decît acea tăcere a asceților, de fapt un mod al interiorizării proprii unei personalități active. Pe de o parte asceții tac în codrii Himalayei, ca și mai toate divinitățile a căror vorbă este zgîrcită, măsurată. Pe de altă parte, toate personajele nobile ale *Ramayanei* au clipa lor de tăcere. Intrarea în (limbaj) vorbire le definește complet, ca și abandonarea acesteia. Kaikeyi tace pînă la a treia impre-

Scanned with OKEN Scanner

cație a Mantharei. Tace și Dasaratha umilit de Kaikeyi. Tac și Rama, și Lakshmana înaintea prefăcutului Hanuman al cărui discurs baroc nu este doar diplomatic. El indică în mod subtil atitudinea tuturor personajelor prezente. Venit să iscodească, Hanuman sfîrșește prin a se destăinui, constrîns de tăcerea lui Rama : „Penitenți sau juruiți perfect, voi care vă asemănați cu regele muritorilor, străluciți anahoreți ai pădurii, cum de ați venit în acest ținut ? Cine sînteți voi, cei care plini de putere v-ați travestit în acest mod ? Voi, eroi ai culorii aurii, cu privire de leu, ce vă asemănați însuși leului prin vigoarea fără măsură și arcurile din mîinile voastre lungi, asemănătoare chiar arcului lui Indra ? *De ce nu mă priviți cînd vă vorbesc ? Și de ce nu-mi vorbiți mie, pe care dorința de a vă vorbi m-a condus la voi ?* (s.n.) Un rege al poporului de maimuțe, inimă viteză și dreaptă, pe nume Sugriva, înșelat și năpăstuit de această lume, este victima violențelor fratelui său. Eu sînt consilierul acestui monarh. La dorința mea, pot lua toate înfățișările ; mi-am schimbat imediat forma naturală sub aparențele unui călugăr cerșetor și am venit din Malaya condus de datoria de a servi interesele regelui meu, Sugriva“...

De la viclenie diplomatică, la confesiune, Hanuman își modifică vorbirea dînd dovadă de intuiție a psihologiilor. El știe perfect să interpreteze tăcerea. Lovitura de teatru face astfel parte din spectacolul vorbirii curente. Nu întîmplător Rama tace, iar maimuței îi răspunde Lakshmana. În *Ramayana a vorbi* este egal cu *a investi* și *a cuprinde*, a integra ceva ființei tale. Rama tăcuse și la întîlnirea cu monstrul Danu. Cei doi frați se „înțeleg din ochi“ iar vorbitorii, deși se adresează și îl privesc pe Dasarathid, primesc răspunsurile de la Lakshmana. Rama intră în dialog numai cînd aude că s-au găsit bijuteriile Sitei. Sugriva după ce l-a abandonat, fericit că și-a recîștigat tronul, nu va fi certat de Rama, ci de însoțitorul său, personajul care vorbește probabil cel mai mult în *Ramayana*. Tăcerea prelungită echivalează aici cu ceea ce noi numim profunzime psihologică. Valmiki nu-și permite impudoarea de a viola tăcerea lui Rama, de a ne transpune în intimitatea profundă a personajului. Tăcerea sau muțenia, motiv răspîndit în literatura cultă și populară a Orientului și Occidentului, a devenit, în romanul modern, de la un mijloc de atingere a unei performanțe, un pretext de motivare a fluxului con-



ştiinţei dispus să acapareze realitatea epică. Să ne amintim că Molloy al lui Beckett este o fiinţă larvară, incapabilă de manifestare verbală. În *Zgomotul şi furia,* Faulkner a creat o lume prin percepţiile lui Benjamin, mut dar nu şi surd, trăind asemeni personajelor *Ramayanei* în trecut şi prezent, amestecînd planurile realului şi irealului într-o sinteză stranie şi fantastică. De un roman *Ramayana* scris din perspectiva tăcutului Rama nu ar fi putut fi, însă, vorba pentru arta poetică a naratorului hindus. Atunci însă cînd tensiunea interioară dă semne că se obiectivează prin apariţii demonice sau tensiuni neconforme cu morala karmică, apar, totuşi, după cum vom vedea, surprinzătoare „licenţe" de o asemenea natură.

Alături de tăcere, vorbirea în mai multe registre a unui personaj indică la rîndul ei, într-un grad accentuat, complicaţiile trăirii interioare, dar de o natură specială, tangentă demoniei. Dacă Rama este campionul tăcerii, Ravana poate fi considerat, pe bună dreptate, campionul celui mai complex comportament verbal. Dacă Rama nu-şi schimbă niciodată înfăţişarea, Ravana cel cu „zece creieri" şi-o poate adjudeca pe oricare, ceea ce provoacă, în mod corespunzător, şi un proteism al vorbirii. Pasional sub o înfăţişare de împrumut în codrul Dandaka, unde îi cere mîna Sitei (scenă în care vorbirea acesteia se contaminează de pasionalitatea interlocutorului : ea *aruncă* cuvintele, precizează naratorul, răspunzînd „limbajului impus al demonului noptatic", agitat pînă la demenţă"), el poate fi solemn cînd îi vorbeşte femeii ca rege al cetăţii Lanka : „...Te iubesc, femeie cu ochi mari ! Preţuieşte-mă, în sfîrşit, iubita mea, o, tu, în care s-au reunit toate perfecţiunile trupului. Acordă-mi dragostea ta, dragă Videhenă, şi nu mai sta adîncită în tristeţe. Mithilenă, fii soţia mea favorită, în fruntea numeroaselor mele soţii distinse. Bogăţiile adunate cu atîta violenţă sînt ale tale, doamnă suspicioasă, şi acest regat şi eu însumi..."

Ravana este prezentat ca un „abil în mînuirea cuvîntului". Undeva, „monarhul elocvent, superb, înconjurat de însoţitori splendizi", vorbeşte „în termeni plini de adevăr" ; înfrînt, se lamentează ca un personaj de tragedie : „Toată penitenţa riguroasă pe care am practicat-o a fost în van pentru că eu, egalul zeilor, am fost învins de un om..." (Lamentaţia Sfinxului învins de Oedip pare un ecou înde-

Scanned with OKEN Scanner

părtat al acestei scene.) Diplomatic, tensionat, violent, înălțător, îngrijorat, Ravana se constituie ca personalitate prin suprapuneri tonale contradictorii. Aflînd că i-a fost ucis fiul iubit, Indrajit, se lamentează alteori, ca mai tîrziu Priam dinaintea cadavrului lui Hector : „Lumea e acum pustie pentru mine. O, fiul meu, cum ai putut s-o lași pe Mandodari, mama ta, pe scumpa ta soție, pe mine...“ Bărbatul puternic orbit „de dorințe“, care „părea un deal uriaș, aprins de lumină“, viteaz, inteligent, cunoscător al *Vedelor,* stăpîn pe știința războiului (le disprețuiește pe maimuțe tocmai pentru că nu au habar de această știință), atît de nobil încît Rama e cuprins de milă privind pe cîmpul de luptă „înfățișarea lui maiestuoasă, scînteind de lumină... un mare luptător, fără îndoială... dar atît de păcătos încît trebuie răpus...“ — decade lent și irevocabil printr-o dramatică și foarte epică succesiune de frustrări.

De pe tronul de agat dăruit, nu întîmplător, de zeița Maya, zeița iluziei (aici a iluziei demonice), Ravana conduce lumea demonilor și splendida cetate Lanka pe care văzînd-o Hanuman rămîne înmărmurit. Lanka este un oraș elegant, cu femei frumoase și cochete, cu palate ale căror arcade susținute de coloane masive din aur sînt de argint fin cizelat, încrustat cu perle și pietre prețioase. Pe scaunele de cristal ale teraselor, doamnele cetății stau tolănite leneș. Tabloul pare — minus opulența metalelor rare — de renaștere italiană. La rîndul său îl vedem pe Ravana în palatul mirific dormind pe un pat strălucitor alături de favorita blondă cu pielea roșcată, de nuanța aurului, Mandodari. „Demonii“ — apariții ciudate, altceva decît ființele Ayodhyei, de neînțeles prin actele lor și denumite generic cu un apelativ minimalizator, dar și înfricoșător totodată — aparțin unei umanități evident superioare psihologic și estetic, lumii lui Rama. Bogați pînă la sațietate, înzestrați cu gust și simț estetic, posedînd capacități spirituale neobișnuite, ei vor depăși în final disprețul inițial.

Prin demoni (rakșas) trebuie să înțelegem o lume de o esență ininteligibilă, marcată de abisuri psihice și tocmai de aceea periculoasă pentru echilibrul și seninătatea omului vedic. Chiar atunci cînd detaliul fizic ar trebui să provoace oroare, admirația totuși pentru această lume se manifestă tranșant, creînd adevărate breșe polemice. De pildă, după ce a ucis celebra căprioară, Rama o vede pe aceasta devenind ceea ce era de fapt, demonul Maricha, un „rakșas cu

dinţi lungi, ieşiţi în afară, împodobit cu tot felul de găteli şi o ghirlandă de flori, cu un colier de aur şi brăţări admirabile...“ Vocaţia pentru ceea ce este frumos anulează portretul anatomic dezagreabil. Mai poate fi trivială o asemenea fiinţă împodobită cu bun gust, în stare pe deasupra să creeze iluzia celui mai splendid patruped al pădurii ? Altădată Rama, la apariţia lui Kumbhakarna, „prinţul noptatec care îşi aruncă în aer braţele la fel de înalte cît munţii“, un „eminent Rakşasa“ — nu ştie dacă ce vede este o fiinţă de o esenţă străină sau divină. „Spune-mi — îl întreabă pe Vibhishana — cine este acest colos ? Este un Rakşasa ? sau un Asura ?“

Respectul pentru fiinţele de neînţeles din Lanka apare pretutindeni şi el nu este decît un semn al limbii simbolice a acestei opere. Afectivitatea celui ce narează transpus în lumea Lankăi se evidenţiază permanent în discurs. Iată cum sună relatarea despre trezirea din somn a colosului pomenit mai înainte : „Prinţul Rakşasilor plin de forţă, dar încă ameţit de vise, se afla în strada regală înconjurat de splendoare. El se apropie de palat, unde intră şi îl văzu pe augustul său frate aşezat, cu inima tulburată, în carul Pushpaka...“ Rama însuşi nu doreşte spulberarea acestei lumi. Cu veneraţie şi respect exclamă contemplînd de departe oraşul asediat : „Vai ! Pentru că unul singur, dus de lanţul timpului (al iluziei, karmei — n.n.), a greşit, toată bogăţia asta şi-ntregul neam al demonilor va trebui nimicit. Vai de vlăstarul unui neam ales ce şi-a uitat adevărata măreţie aducînd moartea asupra lui şi asupra alor săi !“

Lumea superioară a lui Ravana trăieşte paradisiac. Reprezentanţii de elită stau grupaţi în jurul conducătorului lor : o suită de miniştri, eroi, magicieni, ostaşi, spioni, favorite cu care Ravana întreţine un dialog permanent. În ceea ce îl priveşte, singurul lucru pe care nu-l poate obţine este dragostea Sitei. Trupul femeii nu îl interesează atîta vreme cît şi ultimul magician poate plăsmui o făptură identică frumoasei prizoniere. Ameninţarea din partea lui Rama şi a armatei de maimuţe i se pare caraghioasă. De aceea Ravana aşteaptă, îşi permite luxul de a avea răbdare. Numai astfel se poate explica fascinanta sa nepăsare faţă de războiul iminent. În timpul ostilităţilor trimite multă vreme pe cîmpul de luptă armate inferioare pentru a nu-şi compro-

Scanned with OKEN Scanner

mite luptătorii de elită și se dedică celuilalt război, menit să înmoaie inima femeii „cu părul frumos inelat".

Ca strategie a dragostei și aventurii, aceste scene ale *Ramayanei* anticipă romanele secolului al șaptesprezecelea, cum ar fi *Marele Cyrus, Clélie, Zoyde* etc.

Ceea ce cucerește la Ravana este bogăția reflecției, capacitatea de a exterioriza prin vorbire mînia, mirarea, mila într-un admirabil proces gradat psihologic. Deoarece nu refuză limbajul, logica lui Ravana este surprinzător de modernă. Ordonă și cerșește. Dragostea îl face vulnerabil într-un chip sublim. Prin pasiune „și-a pierdut fericirea, și-a înstrăinat măreția" dar a căpătat o altă noblețe, a suferinței pe care cu toată penitența Rama nu a dobîndit-o. Comparat cu Rama, Ravana acționează din pasiune. Primul este mînat de legea necruțătoare a karmei, care îl aruncă în postura de simplă unealtă pedepsitoare de ființă acționînd din orgoliu divin și un van sentiment al onoarei. Alungarea Sitei a fost în acest sens decisivă.

După marele sfat din Lanka îi vedem unul cîte unul pe marii viteji, pe prietenii și rudele lui Ravana, plecînd pe cîmpul de luptă : mod epic de o excepțională forță sugestivă de a se figura însingurarea eroului. Ravana suferă pentru fiecare în parte, trăind, cu fiecare moarte, remușcarea, umilința și singurătatea. Înregistrăm o hemoragie epică a prezențelor, procedeu de care se vor servi cu strălucire marii prozatori ai lumii pentru a prospecta experiențele singurătății. După fuga fratelui înțelept, Vibishana, vor pleca pentru a muri Dhumraksha, Vajradamishtra, Prohasta, Kumbhakarna, Trisiras, Atikaya, Indrajit. Ultimul intră în luptă „cel ce stăpînise *Vedele* și toate științele". Dezarmat, umilit și în cele din urmă ucis, „nemuritorul Ravana" este săgetat de Rama în piept, locul vulnerabil unde „se afla ascunsă taina nemuririi sale". Adică în suflet, unde îl mai lovise o dată iubirea pentru Sita. Cei doi se bat „ca doi elefanți rivali, beți de mînie și dragoste". Lupta, asemănătoare unei catastrofe cosmice, simultaneizează toate planurile narațiunii : „Monarhul cu zece capete, fierbînd de mînie, aruncă asupra lui Rama nimicitoare averse de săgeți... La vederea Raguidului încolțit de dușmani, Danavas și zeii tremură. Teroarea cuprinse pe regele maimuțelor și pe însuși Vibishana. Marea era asemeni unei

flăcări, acoperită de fum, valurile neliniştite se ridicau fumegînd în aer, ştergînd aproape flăcările zilei. Soarele cu razele lîncezi de culoarea aramei părea oribil, ciobit parcă de o cometă, mînjit în interior..."

Secvenţele importante ale *Ramayanei* creează adeseori senzaţia că se desfăşoară pe scena unei săli de spectacol, înaintea unui public sensibil la momentele reuşite ale dramei. Ideea vieţii ca vis şi a vieţii ca spectacol în marele teatru al lumii — existentă de altfel şi în poezia lui Pindar — nu este decît o redescoperire a artei baroce occidentale. Inteligenţa artistică, ca maxim de potenţial imaginativ şi creativ, depăşeşte absenţa unei comunicări deschise dintre civilizaţii sau culturi, văduvite de lipsa de impact istoric sau marcat de închistarea într-o geografie. Ceea ce spuneam poate fi observat cu uşurinţă fie şi din fragmentul reprodus ceva mai înainte. Într-un „balcon" oficial sînt instalaţi spectatori care cunosc finalul piesei de la bun început. Ştim şi noi din primele file ale romanului că Rama este întruparea lumească a zeului Indra — cel mai popular de altfel în Rig Veda — şi că în final el va învinge. Chiar şi cei din Lanka presimt acest lucru. Spectatorul admiră prin urmare frumuseţea luptei. Ea este mai întîi un fapt artistic şi numai după aceea o dispută. Cunoscînd *textul*, participarea afectivă a spectatorilor pare să aibă, în acest sens, un suport cathartic. Pe de altă parte, pe scenă se luptă două personaje care cunosc bine distribuţia rolurilor, dar ele se bat cu atîta convingere şi talent, încît nu putem rămîne insensibili la marea lor artă. Ca şi în *Hamlet*, spectacolul din spectacol va modela celălalt spectacol, al vieţii iluzorii din marele teatru al lumii.

Numeroase episoade sînt aşadar orchestrate pe schema unei teatralităţi tranşante. Iată-l, de pildă, pe bătrînul rege povestindu-i mamei lui Rama „trista întîmplare" din tinereţe pe care acum o ispăşeşte. Lumina din prim planul scenei se stinge. Ca şi în teatrul modern, reflectoarele luminează un alt colţ al scenei. Vocea naratorului dispare. Auzim însă vocea muribundului. Într-un decor încîntător apare adolescentul Dasaratha. Sîntem martorii crimei sale involuntare şi ai disperării părinţilor rămaşi fără fiu care se sinucid ritualic. Apoi lumina se stinge şi revenim la umilitul rege. Înaintea noastră timpul a fost suspendat. Pe scenă au existat concomitent două ipostaze ale aceleiaşi făpturi.

Scanned with OKEN Scanner

Care este cea adevărată ? În teatrul modern, logica noastră temporală ar fi înţeles că fiecare în parte, fiind vorba de o rememorare dramatizată ce uzează de succesiunea temporală. În *Ramayana* relatarea regelui şi imaginea creată de ea indică o coprezenţă, o simultaneizare tulburătoare. Cele două făpturi au fost, trebuie să înţelegem, adevărate amîndouă : iluzorii încarnări ale absolutului. În altă parte, imediat ce află de lupta lui Rama cu demonii din Dandaka, zeii vin să asiste la spectacol, adevărată înscenare somptuoasă. Cînd Rama îl ucide pe Khara, „din cer se aud aclamaţii şi cade o ploaie de flori pe fruntea lui Rama". Nici cetăţenii din Lanka nu se lasă mai prejos. De pe zidurile cetăţii aruncă la rîndul lor flori şi pastă de santal peste favoriţi în toate momentele spectaculare : cînd un munte este prăvălit peste altul, cînd sînt aruncate jerbe de flăcări sau se creează iluzia unor animale fioroase, zboruri, levitaţii prelungite. De aici şi înclinaţia spre realismul fantastic al esenţelor reieşit din descripţia grotescă a hidoşeniei sau a carnalului. Conform convenţiei spectacolului şi esteticii iluziei şi decondiţionării, ele nu sînt decît butaforie.

Pe „scenele" *Ramayanei* recuzita, costumaţia, machiajul, efectele au un rol important mai ales că tot ceea ce vedem apare ca un spectacol baroc fiinţînd prin surpriza aventurilor nesfîrşite. Foamea de monştri a rămas, la urma urmei, aceeaşi şi o regăsim de la Homer la romanele de groază de azi sau aventurile spaţiale SF. Iată un monstru descris cu o asemenea ştiinţă a detaliului încît Polifem rămîne un blînd personaj pe lîngă ceea ce ne oferă Valmiki : „În acel moment apăru în faţa ochilor lor un trunchi enorm de culoarea norilor ameninţători, hidos, oribil la vedere, diform, fără gît şi fără cap, şi acoperit cu o carapace ţepoasă, cu o gaură înarmată cu dinţi lungi aflaţi în mijlocul pîntecului. De o înălţime colosală, acest trunchi egala prin statură un munte gigantic ; glasul îi răsuna ca un muget al norilor cînd bubuie tunetul. El nu avea decît un ochi foarte roşu, de fiară sălbatică, lung, vast, plasat în piept şi de aceea vederea lui cuprindea spaţii uriaşe. Distrugînd totul, de o putere nemăsurată, el devora urşii sălbatici şi pe cei mai mari elefanţi ; aruncîndu-şi încolo şi încoace cele două braţe oribile, lungi de o yodjana, el prindea cu mîna animalele pădurii şi păsările..."

Scanned with OKEN Scanner

Funcţia hidosului, ca o exacerbare a grotescului atît în *Ramayana* cît şi în plastica hindusă, este legată de o lume tulbure, obsedată de schimbare şi de aceea nesigură pe reprezentările sale despre necunoscut, neintegrabil, străin. Anormalitatea trupească, vestimentară, comportamentală vorbesc despre o umanitate care îşi trăieşte intens tainele şi nu trebuie decît să ne amintim că Swift va proceda peste mai bine de douăzeci de secole la fel. Grotescul şi în cadrul lui anormalitatea relatate ca de un martor ocular transcriu pentru sensibilitatea noastră neaderenţa la un climat, sentimentul singurătăţii în toate lumile posibile. În Brobdingnag, Gulliver parcurge la întîlnirea cu uriaşii etape succesive de groază şi scîrbă. Femeia îi provoacă oroare. Autorul *Ramayanei* pare că suportă agresiunea lumii imaginînd monştri. Rabelais în schimb trăieşte printre monştrii săi cu umor, ca între egali. Pentru el oamenii sînt biete făpturi patrupede care joacă rolul maimuţelor din *Ramayana,* speriate de Rama sau de războinicii din Lanka. Alcofribas, (anagrama lui Rabelais !), povestitorul şi prietenul lui Pantagruel, va relata, de pildă, cu mult firesc o călătorie de şase luni în gîtlejul uriaşului, timp în care Pantagruel cucereşte ţara Dipsozilor. Alcofribas întîlneşte munţi, livezi, cetăţi, păduri pe care le descrie cu cea mai mare minuţie exclamînd sau proferînd jurăminte ce vor să convingă că tot ceea ce se relatează este adevărul curat. Şi în *Ramayana* sînt descrişi uriaşii de către narator ca şi cum i-ar fi văzut, iar minuţia descrierii lor întăreşte senzaţia participării afective a martorului ocular la propriile sale himere. În asemenea cazuri persoana a treia a relatării din episoadele descriptive ne apare ca un mod de mascare al unui „eu“ al confesiunii.

În *Ramayana* confesiunea trucată de stilul impersonal spulberă suspiciunea faţă de ceea ce se relatează şi aceasta deoarece neaspirînd în esenţă spre dedublare, dar cunoscînd caracterul exemplar al unirii contrariilor, omul vedic trăia într-o armonioasă simplitate cu el însuşi şi cu lumea, singura sa preocupare fiind respectarea *karmei.* În puzderia de forme iluzorii, eului său iluzoriu nu-i rămînea decît o singură alternativă, aceea de a se autodistruge prin identificarea cu existenţa necondiţionată. A minţi cînd totul este minciună, a te preface cînd totul este prefăcătorie, a te dedubla cînd totul este metamorfoză infinită, iată chestiuni superflue pentru omul vedic. Efortul lui este, dimpotrivă,

Scanned with OKEN Scanner

spre reducţie, spre atingerea unei invariante care nu este decît arhetipul divin. Civilizaţia occidentală a trăit şi trăieşte încă drumul invers. Hrănită şi formată la izvoarele pragmatismului aristotelic, apoi la acelea ale creştinismului şi scientismului, ea s-a văzut în situaţia insectei prinse în manşonul de ceară al propriilor ei certitudini. Numai gîndirea experimentalistă şi ştiinţifică a ultimelor secole, riguroasa dialectică hegeliană şi sociologismul postmarxist pot probabil să explice, ca un recul, foamea de ficţiune a omului modern, oroarea sa de a se confunda cu portretul robot pe care i-l impune socialul din ce în ce mai coercitiv. Eul omului modern s-a scindat. Conformismul şi compromisul social l-au condus, pentru a-şi salva viaţa interioară, spre experienţele dedublării. Explozia romanului şi a imaginii în secolul douăzeci poate semnifica o formă organică de disociere sau de asumare a socialului tot mai controversat în soluţii de existenţă. Cu tot tragismul unui asemenea proces, omul modern îl socoteşte însă preferabil, ca o şansă, una dintre altele, de a se sustrage din unidimensionalitatea idealurilor străine de esenţa vieţii sale.

Apariţia grotescului ar putea fi interpretată ca o formă de materializare epică a unei idealităţi — la hinduşi prin estetica decondiţionării — a unui model ideal inteligibil, cu aspect diferenţiat pentru fiecare spaţiu spiritual. Să consemneze grotescul un model de idealitate pe care mai multe lumi au făcut-o plauzibilă într-o deschidere comună ficţională ? Pentru *Ramayana* — ca şi arta hindusă în general — ideală ar fi probabil, în acest sens, apropierea de firesc şi concret, topirea fabulosului în real, un concret suprasaturat de atribute, a divinităţii în om — coprezenţă semnificativă în universul vedic printr-o tentativă paradoxală de decondiţionare totală. Oricît ar părea de straniu pentru noi, personajele *Ramayanei* vor să iasă parcă din acel joc în care intuiţia sare, după cum spunea Hegel, din suprasensibil şi, invers, finitul se refugiază în divin şi apoi în mărginit, iar universul pare „o lume de strigoi unde nici un mod determinant al formei pe care am vrea să-l reţinem nu rezistă, şi se transformă subit în contrariul lui sau, umplîndu-se dincolo de orice măsură, plesneşte". Naratorul simte uneori nevoia să-şi înlănţuie personajele de real, dę un timp, de o istorie. Strategiile sale epice par adeseori

Scanned with OKEN Scanner

greutăţi la picioarele unor fiinţe care vor să sară în eter, nefiind nici ale cerului, nici ale pămîntului.

Traseul lui Rama propune în civilizaţia romanului o parabolă, un tip uman şi un mod de existenţă, un tip narativ prin excelenţă *vedic*, comparabil cu aventura omului odiseic. Tipul vedic înseamnă pentru spiritualitatea romanescă acel destin rătăcind într-o bogată lume a formelor iluzorii şi a senzaţiilor, cultivînd extazul, bîntuit de setea de imagini şi înconjurat de fenomene miraculoase ce pot proveni din dilatarea subiectivităţii sale. El este dornic să se anihileze din adoraţie şi oboseala reîncarnărilor repetate pentru a se dedica unei dogme, pentru a se topi într-o idee absolută. Tipul vedic poate fi descoperit fiinţînd ca destin individual şi colectiv în lumile de azi ale spaţiului asiatic unde s-a perpetuat sau a renăscut graţie difuziunii formidabile de acum două mii de ani a doctrinei budhiste, vehicul religios al tipului vedic.

În *Ramayana*, aşadar, minciuna romanescă nu există în accepţia noastră, ci numai sub forma unor tentative de depăşire a minciunii (ficţiunii), pentru accesul la un supranatural şi un metaadevăr visate cu nostalgică disperare. Uneori grotescul dat de ambiguitatea realului cu fantasticul este semnul ce indică o lume materială — infern al materiei — aparenţă goală, căruia i se refuză spiritul. Aceştia sînt demonii. Ce poate fi altceva portretul lui Kumbhakarna, dacă nu o insultă adusă formelor în care se încarnează uneori divinul, adică zeii, eroii, asceţii şi ceilalţi figuranţi, adică oamenii ? La antipodul apariţiei divine, dintr-una din primele scene ale *Ramayanei*, Kumbhakarna este descris cu ironie şi dispreţ.

Monstruosul, hidosul, anormalitatea, într-un cuvînt grotescul, colosalul apoi, obiectele sau palatele enigmatice care apar sau dispar la invocaţia magică au circulat ulterior şi în romanul cavaleresc sau picaresc european. Prin ele se transcria emoţia unui personaj, psihologia eului tulburat de-a lungul aventurii. Ne întrebăm, în acest sens, conform logicii povestirii occidentale, dacă pentru noi nu este cumva acela care a scris *Ramayana* adevăratul personaj aventuros al acestei naraţiuni de tip romanesc de vreme ce participarea sa afectivă pe traseul aventurii scrise este tot timpul evidentă, în timp ce eroul ficţiunii, Rama, trăind-o, la modul epic, rămîne aproape insensibil ? În planul expresiei

Scanned with OKEN Scanner

românești, surpriza, suferința, tensiunea interioară, convulsia apar consemnate, totuși, la personaje pasagere ce s-au îndepărtat de Karma, ce au pierdut în limbajul nostru grația divină (Kaikeyi, Manthara, Dasaratha), sau la cele aflate prin esență într-o sferă spirituală străină tipului vedic (Ravana).

Contemplînd natura fermecătoare, primăvara în explozia formelor vegetale, această renaștere a vieții care este iluzia de o clipă a eternității, Rama îi vorbește lui Lakshmana de durerea trăită la pierderea Sitei folosind o comparație în cel mai înalt grad elocventă. El dorește să sublinieze contrastul dintre bucuria naturii și sufletul său. Termenii sînt solemni, echilibrați, de o pasionalitate detensionată. Rama pare obosit de scenariul existențial pe care este obligat să-l joace pînă la capăt. O mulțime de asceți și profeți i-au vorbit de natura sa divină constrînsă la acest avatar pentru a-i ucide sub paravanul măștii umane pe demonii insolenți. Rama știe că va fi învingătorul. Cu toate acestea momentele de cumpănă sînt necesare pentru că divinul nu se poate lipsi de spectacol. El privește cu tandră detașare explozia formelor iluzorii a „voalurilor de dantele înflorite". Ce-și poate dori, oare, mai mult decît reîntoarcerea la starea inițială, unică întrupare a ideii, perfecțiunea însăși ? Rama nu are nevoie de voință pentru a învinge suferința ca omul zoroastrian sau elenistic. El este un agent al destinului, identificat cu destinul însuși căruia i se supune pentru că numai astfel poate atinge perfecțiunea în perisabilul veșmînt uman pe care îl poartă. Iar Sita, ce poate ea însemna, la rîndul ei, într-un serial al reîncarnărilor infinite ? Rama o iubește atît cît îi permite propria sa natură. Nu sacrifică nimic pentru Sita, simplă unealtă de fapt în piesa destinată să ducă la pierderea lui Ravana. De aceea Rama simte legătura iubirii mai mult ca pe o povară purtată din necesitate: „Această primăvară pe care păsările o slăvesc cu cîntul lor îmi redeșteaptă durerea profundă pentru Sita, pe care din clipa aceasta am pierdut-o, nefericitul de mine. Strîns în legăturile de dragoste, mă simt oprimat și tulburat de povara durerii și cu toate acestea cucul îmi adresează chemarea sa veselă ca și cum eu însumi aș fi voios ; departe spre cascadă chemarea cocoșului sălbatic se repetă, dar el îmi aduce amarul durerii aceluia aflat în zbuciumul iubirii. Ah ! cît iubea soția mea aceste note în anotimpurile trecute, ah !

Scanned with OKEN Scanner

ea mă ruga să le ascult pentru a ne bucura împreună“.[4] Pentru Rama nu poate exista în chip absolut surpriza sau suferința. A exista în criză ar însemna, invers, a exista în timp, a pierde ființa absolută și a te supune legii karmice. Aceasta i se întîmplă mîndrului Dasaratha, ajuns, din regele venerat, un bătrîn ridicol, obligat să accepte o situație înjositoare.

Față de vechea sa imagine olimpiană, Dasaratha acționează scandalos și deplasat. Samantra sesizează degradarea imaginii regale atunci cînd Rama este pe punctul de a pleca în exil : „Ca un soare în eclipsă, ca un cuptor plin de cenușă, îi spune lui Rama, ca un eleșteu secat, regele era întins pe pămînt ; lumina sa de slavă pierise, fața îi era zbîrcită, strînsă de supărare...“ Din această clipă Dasaratha devine un personaj imprevizibil ; contrariază pe toată lumea prin gesturi și vorbe. El îl îndeamnă pe Rama la revoltă : „Rama, sînt legat de făgăduințele făcute lui Kaikeyi. Tu însă nu ești legat. De ce nu mă dai la o parte și nu iei regatul cu sila ?“ ; el jură că nu a dorit să fie autorul unei nedreptăți revoltătoare, se zbuciumă, vorbește „într-un chip vrednic de milă“. Dasaratha nu pricepe și nu acceptă scenariul divin unde actul său nedrept este o pedeapsă și o necesitate în făurirea unei dreptăți mai înalte. De aceea el devine în chip neașteptat un personaj tragic. Vrea să moară dar nu să piardă dragostea fiului. Consolările lui Rama îl rănesc și mai tare. Nefericit nu este prințul care pleacă în exil, ci acela nevoit să-l ordone. Cînd îl vede pe Rama în straie de scoarță, „privea plin de o mînie desnădăjduită ; cînd le îmbracă și Sita, „căzu pierzîndu-și firea“, apoi, „revenindu-și în simțiri, strigă vorbe aspre lui Kaikeyi“. În final asistăm la o adevărată criză : „Se prăbuși zdrobit sub povara unei dureri ce-i lua graiul ; abia ceva mai tîrziu fu în stare să-și adune puterile pentru a putea măcar să gîndească“. Și atunci, „cu mintea mai puțin limpede“, într-o veritabilă transă, face marea confesiune. Simultan narațiunea își diversifică planurile : sîntem martorii întîmplărilor de la palat, ale orașului neliniștit și ale pregătirilor lui Rama.

Într-o stare vecină cu nebunia, Dasaratha imploră milă. Acuzațiile femeii veninoase îi dau lovitura de grație. Sub presiunea torturii morale conștiința de sine a eroului se

[4] Traducerea noastră din H. de Glasenapp. *Les littératures de l'Inde*, Payot, 1963, p. 87—90.

Scanned with OKEN Scanner

dezvăluie. El vrea să se explice și, în acest act, se revelă pentru noi adevărul propriei sale conștiințe. Autorul este introdus în orizontul eroului, rolul primului fiind preluat de personaj. Din acest moment vom percepe realitatea epică prin conștiința lui Dasaratha în urma răsturnării perspectivei narative. Ca și la Dostoievski unde (conform lui Bahtin) tragismul vieții se naște ca un rezultat al efortului unui personaj de a corecta imaginea altora despre sine, personajul *Ramayanei* se spovedește. „Viața ajunsă la un prag" este îmbibată de sentimentul neantului și al morții. Dasaratha dorește să moară. Moartea lui poate fi echivalată cu o sinucidere. Rememorarea de dinaintea sfîrșitului este semnul acestei crize.

Rememorarea de acest gen a lui Dasaratha, unică în *Ramayana,* pare incredibilă pentru orizontul spiritual al lumii care a creat-o și mai ales pentru poetica textelor vedice. Personajul, ca nimeni altul, trăiește revelația erorii. În rememorare se instalează timpul misterului și tema lumii paradisiace spulberate. Dasaratha l-a ucis cîndva pe Shravankumar. Destinul îl obligă acum să plătească prin surghiunirea lui Rama. La discreția destinului, el își pune toate întrebările posibile. Este la fel de vinovat și de nevinovat ca Oedip. În plină criză, moare ; se sparge ca o coajă prea fragilă pentru furtunile interioare. Observația ce se impune este că naratorul nu a știut să amplifice pînă la paroxismul epic această stare tragică. Criza are un suflu redus ; în *Ramayana* personajele în criză nu supraviețuiesc epic pe spații mari. Lumea văzută printr-o conștiință egală cu aceea a naratorului, capabilă să o corecteze în exprimarea unui adevăr, există accidental. Am mai reîntîlnit această modalitate epică în scena de autoritate a lui Kaikeyi influențată de Manthara și în momentele de meditație ale lui Ravana.

Metafizica brahmană originară considera inacceptabile criza și ideea unei vieți interioare, alta decît acea sudare sublimă cu ideea absolută. Reducția la Brahman și uniformitatea existenței într-un orizont mitic ritualizat, eludarea suferinței ca aparență a iluziei înșelătoare făceau imposibilă dezvoltarea vocii pure a conștiinței individuale. Peste milenii, contemporanul aceluia pe care l-am numit Valmiki s-ar fi regăsit cu siguranță în corespondența lui Tagore. În peisaje încîntătoare, parcurgînd tristeți inefabile, marele

Scanned with OKEN Scanner

scriitor nu ne transmite decît că totul este o simplă şi sublimă iluzie. Nimic paroxistic la Tagore. Aceeaşi oboseală şi aspiraţie resemnată spre contopirea cu un absolut care se poate transpune, printr-un panteism propriu tipului vedic, în orice formă a naturii măreţe. De aceea episodul Dasaratha ne surprinde prin atipicitatea lui. El pare mai degrabă o emanaţie a acelor practici magice care cultivau extazul, condamnate de doctrina brahmană pură dar existînd neoficial în mistica vişnuită şi apoi mult mai tîrziu în tantrism, unde se întîlnesc, după Mircea Eliade, toate tradiţiile spirituale ale Indiei, sau un reflex al crizei traversate odată cu secolul al VI-lea î.e.n. de lumea brahmană cînd se pune problema *(Upanişadele)* a mîntuirii de suferinţă, iar alături de absolutul obiectiv (brahman) se instituie absolutul subiectiv (atman), acestuia din urmă revenindu-i sarcina, după o remarcă a lui Sergiu Al. George, de a rezolva problema experienţei psiho-mentale ce dă individului teamă şi suferinţă.

Confesiunea determinată de criză la modul ei paroxistic a apărut în orice caz la Valmiki dintr-o erezie a spiritului creator. Poetica textelor vedice rituale îi furnizează idei, mijloace, un ton şi o structură, dar nu a putut constrînge arta narativă a textului epic. Naratorul presupus acţionează permanent în sensul unui spor de expresivitate. El se fereşte de monotonie, ştie să pună în lumină ceea ce doreşte să transmită cititorului. Îl găsim alternînd planurile acţiunii, diversificîndu-le, introducînd dialogul, comentariul şi digresiunea, amestecîndu-şi vocea cu aceea a personajelor. Are intuiţia psihologicului şi uneori ne permite să intrăm în intimitatea conştiinţelor reflexive. Oferă cuvîntul personajelor sale şi le conduce spre deznodămînt cu discreţie. Ia parte la dispute comentate cu părtinire. Este afectiv, sensibil, dar totodată mînă fermă care orchestrează vocile romanului. Ne îndeamnă, şi nu ne putem sustrage, să-i compătimim pe Dasaratha sau pe Rama, să îl detestăm pe Ravana, deşi uneori nu-i poate trece acestuia meritele sub tăcere. Ne călăuzeşte printr-o retorică particulară, în conflict, ne sugerează ipotezele despre destinul lui Rama, vrerea zeilor. Sîntem obligaţi, în timpul lecturii, să ne situăm într-o anumită tabără sau să ne însuşim o anumită atitudine fără rezerve. Vom urmări prin urmare tot ce se întîmplă fiind de partea divinului Rama, deşi unele fragmente par scrise din perspectiva lui Ravana. Duplici-

Scanned with OKEN Scanner

tatea naratorului care trăiește o clipă ambiguă creează efecte extraordinare.

În *Ramayana* sublimul constituie o coordonată a destinului exemplar. Tratatul atribuit lui Longinus nu făcea de altfel decît să consfințească o realitate estetică, faptul că Orientul fusese acela care influențase arta atică excesiv rațională prin conceptul nou de sublim. Acesta reabilita ceea ce fusese cîndva alungat : patosul, extazul, fantezia. Legată la origini de emoție, de forțele adînci sufletești, de prezența miraculosului și a ideilor mari și nobile, de tensiunile sufletești ale creației, trăirea sublimă poate fi considerată o dimensiune fundamentală a tipului vedic. În cadrul spiritualității sale, trăirea sublimă ar putea fi corelată concepției „imanenței divinului în individualul dat intuiției și pieritor", a absolutului în finit și iluzoriu. Acesta exagera pe de o parte existența individuală, iar pe de altă parte abandonarea ei în fața existenței unice. Sublimul ființa în tipul vedic în cadrul năzuinței de purificare și separare de prezentul senzorial al ființei care aspira spre absolutul aflat deasupra existenței nemijlocite. În artă, simbolica sublimului se concretiza în acele plăsmuiri nimicite, după Hegel, prin chiar ceea ce ofereau ele, deoarece expunerea conținutului se dovedea a fi, simultan, o suprimare a expunerii. De aici o explozivă dar monotonă imaginație, dacă ne gîndim fie și numai la arhitectura templelor și la tehnica basoreliefurilor, acea enormă dantelărie în piatră unde proliferarea figurilor divine relatează despre imposibilitatea cuprinderii divinului însuși. Omul vedic, s-a spus, trăia emoția infinitului, un extaz al fanteziei. Sublimul s-a născut în sufletul său din încercarea de a-l exprima, încercare ratată, deoarece nici un obiect din lumea fenomenelor nu se vădea potrivit pentru această reprezentare. În destinul lui Rama, oricîte prezențe ce exprimă infinitul, îmbrăcate în haină divină, îi vor veni în întîmpinare, nici una în fapt nu îl va satisface. Tăcerea lui Rama ca și a altora, sublime, ale *Ramayanei* poate fi interpretată în acest context și ca o tentativă de transformare prin asceză a infinitului în „ceva interior" care „rămîne inexprimabil ca infinitate și deasupra oricărei exprimări a lui cu ajutorul finitului". Rama, Lakshamna și Bharata, Sita sînt

Scanned with OKEN Scanner

sublimi și totodată latent tragici. Pe Dasaratha și Ravana în schimb trăirea sublimă îi proiectează în mod esențial tragici deoarece necesitatea interioară a acțiunilor se afirmă într-un grad înalt, tulburător și paradoxal de independență față de transcendență.

Dar cum poate ființa tragicul, ne întrebăm, într-o operă ce se trage dintr-o spiritualitate în care sînt la ele acasă confuzia între finit și absolut, buimăceala fantasticului care trece o extremă în cealaltă extremă pentru a o desfigura ? Realități fine ale sufletelor subzistă simultan cu conștiința absolutului, tinzînd să distrugă conștiința personală, iar realul e rupt de existență pentru a fi exilat în nebulos. Rigoarea stă alături de lipsa de măsură. Renunțarea la sensibil are drept consecință excesiva interiorizare prezentă sub forma penitențelor de care este plină *Ramayana*. Cum poate deci apărea în aceste date *prăbușirea* a ceva omenește măreț, de înaltă valoare, care dă destinului transfigurația prăbușirii, esențială pentru Hartmann cînd discută despre apariția tragicului ? Sau acea durere condiționată de o contraforță distructivă, de un conținut de reprezentări inerent desfășurării tragice unde operează, conform lui Volkelt, determinarea individuală a acțiunilor și destinelor ? Cu atît mai mult cu cît, se știe, în arta tragică, cu cît intervenția transcendenței este mai evidentă, cu atît mai evident se diminuează structura artistică a tragicului ?

În epica hindusă ideea de destin prinde consistență din relația stabilită între karma (legea demiurgică) și acțiune. Conform „legii karmei sau a cauzalității absolute, formulează sintetic Paul du Breuil în *Zarathoustra et la transfiguration du monde*, dacă *A* îi face un rău lui *B*, aceasta nu se poate întîmpla decît pentru că *B* a meritat-o, în funcție de acțiunile anterioare. *A* este deci instrumentul legii karmice, lege oarbă care nu cunoaște decît echilibrarea necesară a faptelor rele și legea răzbunării asemănătoare aceleia a talionului, departe de orice etică a milei și iertării..." Legii karmice nu i se pot sustrage nici zeii „neeliberați de cîmpul de acțiune". Dacă *A* s-ar opune voinței divine din propria sa voință refuzînd deci să facă răul care i-ar reveni lui *B*, atunci, spune Paul du Breuil, „ar interveni o lege străină în lumea cauzală și de o cu totul altă natură care ar leza fatalitatea karmei : ar fi vorba de legea dragostei și carității"

Scanned with OKEN Scanner

proprii unei lumi ideale unde „justiţia superioară nu rezultă din legile creaţiei materiale", lege pe care o vom vedea acţionînd în lumea iraniană. Karma individuală, apoi, este tributară unei karma colective, realitate ce poate explica ilogicul sau penibilul unor destine individuale.

Deoarece orice gest creator atrage karma, toate personajele *Ramayanei* care îşi asumă o acţiune individuală trăiesc sub sabia destinului neiertător şi ireversibil. Aşa cum este conceput de sufletul unei lumi, Rama nu poate fi, conform lui Volkelt, decît cel mult un personaj de un tragic neevoluat. Coprezenţa ambiguă a divinului şi umanului în Rama îl circumscriu suferinţei senine, în esenţă netragice. La Rama nu se manifestă sentimentul apăsător al pierderilor irevocabile deoarece el este chiar forţa pedepsitoare.

Cu totul altfel stau lucrurile cu adevăratele personaje tragice ale *Ramayanei,* fiinţe expuse karmei — mîniei sau uneltirilor divine. Vina lui Dasaratha e de a fi ucis un nevinovat ; a lui Ravana, de a ameninţa zeii cu insolenţă. Resortul tragic se naşte dintr-o capcană transcendentă, dar acest lucru nu diminuează cu nimic măreţia celui care suferă. Contraforţa distructivă în primul caz este Kaikeyi, iar în al doilea — Sita şi Rama. Dasaratha şi Ravana trăiesc sentimentul apăsător al destinului şi sfîrşesc prin a se revolta fără şanse împotriva acestuia. Dasaratha cunoaşte tragicul slăbiciunii voinţei, Ravana — tragicul voinţei puternice. În *Ramayana* se observă de altfel o anumită afirmare şi anulare a tragicului, o amestecare confuză atît de proprie tipului vedic. În general însă supunerea faţă de legea karmei (cu excepţia lui Ravana), suspendarea conştiinţei individuale vorbesc despre o artă în care tensiunile tragice apar prin accident. Trăirea suferinţei senine, conformă cu Karma, şi trăirea individuală opusă Karmei, ce aduce prăbuşirea, configurează în *Ramayana* două tipologii distincte : pe aceea a *omului vedic,* supus karmei şi agent pedepsitor al ei ; şi pe aceea a *omului străin,* care o ignoră sau sfidează pentru a sfîrşi irevocabil distrus de ea. Nu există, se ştie, tragic fără sublim. La rîndul său, o trăire sublimă presupune de obicei o trăire anterioară, tragică. La omul vedic suferinţa difuză e, după cum am amintit, de na-

Scanned with OKEN Scanner

tură transcendentă. „Omul străin", demonic, e tragic pentru că trăieşte în comensurabil, în temporalitate, aspirînd însă la transcendenţă ; îşi manifestă voinţa şi revolta, vrea să fie, el însuşi, desprins de o karma colectivă şi nu o abstracţiune. *Omul străin* al *Ramayanei* se apropie surprinzător de tipul oedipian.

Dasaratha este în *Ramayana* personajul care trece de la trăirea senină şi conformă cu raţiunea transcendentă la starea tragică a unei existenţe personale convulsive şi volitive aflate în conflict cu legea Karmei.

Omul vedic se poate, iată, metamorfoza în chip uluitor totuşi şi atît de necanonic într-un străin de fosta sa esenţă. Confesiunea, rememorarea, sentimentul iraţionalului culminînd cu revolta tragicului Dasaratha împotriva seninului Dasaratha constituie feţele naraţiunii de tip romanesc ale acestui proces. Din clipa în care se instalează în tragic cu sentimentul fatalităţii destinului, legătura lui Dasaratha cu zeii se întrerupe. Imaginaţia în fierbere a tipului vedic dispare, iar logica lui sfîrşeşte prin a contraria pe toată lumea.

Efervescenţa imaginaţiei vizionare şi fantastice funcţionează în chip evident numai în prezenţa tipului vedic, deoarece „omul străin" pare să procedeze la o raţionalizare a ei. Senzualitatea imagistică însoţind fidelă omul vedic inundă episoadele cu cele mai incredibile amănunte şi înscenări fantaste. În *Ramayana* eroul nu caută iarba vieţii într-un loc inaccesibil : el dizlocă acel loc inaccesibil şi îl aduce în tabăra sa, aşa cum procedează Hanuman cu un munte cînd Rama şi Lakshmana sînt răniţi de Indrajit. Complicaţia aventurii şi aglomerarea de amănunte pot deveni uneori din chiar excesele imagisticii de un comic involuntar, mai ales cînd formulele descrierii solemne şi graţioase vin în contradicţie cu esenţa imaginilor descrise. Dacă unii teoreticieni au fost contrariaţi de lipsa de pudoare şi de senzualitatea unor episoade ale *Ramayanei,* noi nu putem să nu zîmbim cînd maimuţa Hanuman, furişată în grădina Asoka din Lanka, este proiectată în ipostază serafică : „În noaptea aceea de început de primăvară, copacii şi toate ierburile erau în floare. Hanuman sări într-un desiş. Păsările care se odihneau

Scanned with OKEN Scanner

acolo, tulburate, zburară cu un fîlfîit uşor, iar cerbii şi alte animale se mişcară. Florile, căzînd de pe ramuri, acoperiră cu totul pe Hanuman. Animalele grădinii uitîndu-se la chipul drăgălaş al lui Hanuman acoperit de flori gîndeau că-i zeul primăverii venit în crîng înaintea zorilor..."

După configuraţia imaginii, universul *Ramayanei* ar fi unul feeric constrîns să se integreze realului. Miraculosul şi feericul suferă însă translaţii sensibile. Manifestarea, în plan epic, alături de omul vedic a omului străin aduce odată cu tragicul izolat şi groaza de supranatural, spaima de o ruptură inexplicabilă într-o ordine stabilită a lumii oricît de imposibil ne-ar părea aceasta. Paradoxul în acest context transpare din faptul că „omul străin", înzestrat cu puteri supranaturale, pare să sufere odată cu prăbuşirea tragică de groaza de supranatural, — chestiune deloc inexplicabilă pentru poetica vedică, care recunoaşte universuri succesive ale iluziei. Într-o lume în care nimic nu poate surprinde, funcţionează totuşi după toate aparenţele sentimentul fantasticului. Care să fie punctul său de referinţă ? Fantasticul apare oriunde se manifestă o ruptură într-o ordine naturală, oricare ar fi ea, socotită imperturbabilă. Înaintea armelor lui Rama, însinguratul şi prăbuşitul Ravana intră în panică, este îngrozit. Logica, ştiinţa *Vedelor* şi a războiului, magia nu îl ajută cu nimic. Năvala neamului vanara condus de Rama seamănă cu o instalare a ilogicului într-o logică stabilită a lumii sale. Împreună cu miraculosul şi realismul fantastic, fantasticul însuşi se distribuie ca al treilea termen al ţesăturii imaginare. Aceasta ar fi susţinută corespunzător de trei serii de personaje : senine sau afişînd o nostalgică suferinţă senină, divine şi tragice.

Ramayana este o asamblare extraordinară de modalităţi narative şi registre epice din a căror alternare se naşte o melodie unică, avînd modulaţii monotone dar înregistrînd totodată treceri rapide de la un registru la altul, exact ca în melodicitatea cîntecului hindus. Preferinţa pentru acute, în care se execută cea mai mare parte a melodiei, se transpune în realitatea textului narativ prin marea frecvenţă a episodului de senzaţie din orice sferă a imaginarului ar face el parte. Este un mod de a ţine trează atenţia pe secvenţe imediate. Procedeul

Scanned with OKEN Scanner

a circulat de altfel, migrînd de aici, în toată literatura asiatică. Mecanica imaginației din poetica vedică, preluată de țesătura epică a *Ramayanei*, este cu toate acestea atît de liberă încît numai o minte genială a putut-o orchestra cu o rigoare artistică neegalată, proprie universului romanesc.

Scriind din perspectiva aceluia care deține adevărul, autorul presupus al *Ramayanei* sau acela care a încercat să-i confere acesteia o coerență artistică vădind propensiune spre romanesc, nu putea fi decît un înțelept, un iluminat de un fond demiurgic. Artistul modern lucrează sfîșiat de îndoieli. De aici unitatea viziunii creatoare într-un text ca *Ramayana* — chiar dacă acceptăm ipoteza că a fost elaborat de mai mulți autori și respectiv discontinuitatea ei din epica modernă. Tipul creatorului vedic nu putea acționa , structural vorbind, decît în coordonatele impuse de propriul său arhetip. „Romane" scrise din perspectiva lui Ravana sau Dasaratha vor apărea mult mai tîrziu și numai într-o altă arie de cultură, aceea a civilizației occidentale.

Poetica vedică ne apare în cele din urmă ca o mișcare a imaginarului, a ficțiunii despre absolut, către real — evident, așa cum o reformulează *Ramayana* —, prin tentația absolutului divin de a se metamorfoza în formele iluzorii ale vieții, ceea ce echivalează cu adecvarea transcendenței la real și cu un realism al esențelor. Aceasta ar avea loc grație înlesnirilor oferite de logică, a coprezenței formelor reale cu acelea simbolice, imaginare. Lumea ficțiunii epice abundă în orice caz în prezențe metafizice, pitorești, întrupate în real cu frenezie, prezențe care clamează despre legea karmei, despre iluzia existenței și constrîngerea temporalității. Dacă topirea în absolut după eliberarea de cercul infernal al ignoranței, karmei și reîncarnărilor ar fi dat fericirea supremă, atunci întruparea lor în formele iluziei, după ce au cunoscut absolutul, nu ar fi fost însă decît un nonsens. Poetica decondiționării pare că afirmă în mod tulburător sensul opus al existenței umane decondiționate, așa cum a fost ea formulată în gîndirea brahmană. Mișcarea ficțiunii epice de la transcendent la real înregistrează un sens opus sistemului de idei al moralei brahmane, respectiv vedice (golirea realului prin ficțiunea despre absolut). Personajele senine, divine sau tragice și demonice

Scanned with OKEN Scanner

ale *Ramayanei* — instrumente ale destinului sau pacienți ai lui, — așa cum le imaginează textul epic sau așa cum au fost sculptate în uriașele basoreliefuri din piatră, ne vorbesc cu o stranie claritate despre o fugă a transcendențelor din vidul celest al absolutului spre formele estetice ale iluziei.

Scanned with OKEN Scanner

ODISEEA
ÎNAINTE DE ODISEU

Ceea ce ştim astăzi despre sumerieni pare să semene mai degrabă cu o poveste. O poveste care a creat, însă, o literatură cu un destin incredibil, mai importantă poate decît povestea însăşi. Dar cum literatura şi-a tras seva din civilizaţia devenită poveste, ea nu poate fi înţeleasă în raţiunea şi specificitatea ei estetică în afara mentalităţii care a creat-o. Textul despre *Ghilgameş*, denumit pe rînd epopee, text mitologic sau povestire, vine spre noi dintr-o lume mai puţin cunoscută şi atît de îndepărtată, încît aceasta ne obligă, pentru a spulbera o parte din contururile ei aburoase, la o minimă prezentare. „Frumuseţea", spunea Wőlfflin, cu sensul probabil şi de ordine sau structură superioară ascunsă, rezidă în ochiul celui care priveşte. În ceea ce ne priveşte, *Ghilgameş* ne apare ca un text de tip romanesc de o excepţională forţă artistică (în ciuda faptului că pare a fi o operă fragmentară, iar îndeobşte interpretările pe asemenea texte sînt hazardate) pe care vom încerca să o relevăm tuturor ochilor inerţi sau sceptici faţă de această frumuseţe.

Acum mai bine de cinci milenii, pe pămînturile de lîngă Eufrat, în Sumerul arhaic, viaţa păstorească prosperă, agricultura înfloritoare, datorată unui sistem ingenios de irigaţii, asiguraseră o anumită bunăstare populaţiei (neindoeuropene şi nesemitice) venite de nu se ştie unde şi stabilite în laguna Eridu. Sumerienii, pe care Berosos, preot caldeean, care a trăit în Babilon în secolele IV—III înaintea erei noastre, în opera sa *Babyloniaka,* pierdută, dar rezumată fragmentar de Eusebius din Cesareea în *Preparatio Evangheliae,* îi considera descendenţi ai unei rase de monştri jumătate oameni, jumătate peşti ieşiţi din Golful Persic şi care aduseseră

Scanned with OKEN Scanner

pe pămînt civilizaţia, întemeiaseră oraşe, ca Ur, Umma, Uruk, Nippur, Lagaş. Foarte mîndri de vechimea lor, îşi împingeau istoria în timpuri imemoriale. Dacă nu ştim aproape nimic despre ceea ce a fost în Egipt înainte de faraonul Menes, înaintea primei dinastii din Ur se întrevăd mii de ani de civilizaţie neîntreruptă. Leonard Wooley în *Les sumériens* considera că datele fantastice ar putea avea un substrat istoric, deoarece zeificarea regilor la sumerieni făcea posibilă „domnia" lor pe perioade temporale imense. În Uruk-ul de acum cinci milenii, oraşul regelui Ghilgameş, viaţa confortabilă, tranzacţiile comerciale cu India şi Egiptul, munca meşteşugarilor şi a sclavilor erau dominate de umbra marelui templu : din pietre calcaroase sau cărămizi arse, de o formă rectangulară, avînd dimensiuni impunătoare şi o imensă terasă, el era ornat cu mozaicuri policrome. În sanctuarul central „locuiau" zeiţa Inanna (Ishtar) şi Dumuzi, iubitul ei divin. Cu timpul, templul va lua forme gigantice, ridicînd terasele în forma piramidală a ziguratului. Inventarea scrisului pe plăcuţe de lut a constituit un imens pas înainte. La rîndul lor, cilindrii-pecete, confecţionaţi din lut sau piatră, vor juca un rol important în încheierea, respectarea şi calcularea tranzacţiilor comerciale. Faimosul *Cimitir al Regilor din Ur* descoperit de Leonard Wooley între anii 1926—1931 a oferit lumii de azi, ca într-o stranie dioramă, imaginea unei civilizaţii de acum aproximativ cinci mii cinci sute de ani, contemporană lumii dravidiene. Luxul, rafinamentul artistic dovedeau gust, imaginaţie, tradiţie artistică, putere creatoare, echilibru, o idee compoziţională. „Gustul pentru culoare şi complicaţie — scria de altfel descoperitorul însuşi — nu-i împiedica pe sumerieni să conserve frumuseţea liniei pure, cum o arată cele mai umile vase sau împletituri de o formă artistică riguroasă găsite în mormintele reginei Şub-ad şi ale regelui Meskalamdug." Rigoarea din spatele artei sumeriene venea se pare chiar din marea vocaţie a acestei lumi de a produce legiuitori, arhitecţi, matematicieni, astrologi, comercianţi, personalităţi practice, întreprinzătoare, curioase, experimentatoare. Primii alchimişti şi astrologi se trag de aici şi nu trebuie să uităm că prelucrarea metalelor a început în cuptoarele sumeriene, aşa cum tot aici şi-a început drumul acel vis al dobîndirii nemuririi şi fericirii veşnice, al „fabricării" arti-

Scanned with OKEN Scanner

ficiale a vieţii şi a prelucrării sufletelor — metalele fiind la rîndul lor considerate forme de viaţă înzestrate cu simţire. Pe de altă parte, caracteristica geografică a Mesopotamiei — înaintarea permanentă a deşertului, inundaţiile care ameninţau viaţa cu haosul — la care s-a adăugat o istorie agitată, saturată de lupte sîngeroase pentru supremaţia dintre oraşele-state şi de năvălirile succesive ale popoarelor vecine, au dictat particularităţile logice şi estetice ale unei gîndiri pîndite a fi mereu în cumpăna dintre două dezechilibre.

Dualitatea se reflecta în plan moral în lupta binelui şi a răului, aşa cum o vom regăsi totuşi mult transformată în lumea Iranului avestic. Moartea şi reînvierea vegetaţiei observate în ritmicitatea ciclurilor au condus la formularea unei ipoteze a nemuririi, o revanşă a vieţii asupra infernului, victorie de care s-a putut bucura, însă, numai zeiţa Inanna-Ishtar. În imnul *Coborîrea zeiţei Ishtar în Infern* este întipărit faptul unic, acela al singurei reîntoarceri la viaţă a cuiva care a coborît în tărîmul infernal, în urma încercării ratate a zeiţei de a lua cu sine pe iubitul ucis de demoni. Motivul reapare în naraţiunea despre *Ghilgameş* alături de multe alte motive şi teme ale literaturii sumeriene. Pentru această spiritualitate viaţa nu exista de altfel decît pe pămînt, dincolo de ea nefiind decît golul, vidul, întunericul. Singura măreţie şi putinţă de eternizare rezida în *înţelepciune*. Acesta este, de altfel, şi testamentul moral al lui Utnapishti, dar şi cel mai de preţ concept, peste secole, al gîndirii zoroastriene.

Pozitivismul sumerian, atît de radical diferit de suflul metafizic al omului vedic, însemna viaţa trăită fără speranţă, cu permanentul sentiment al morţii. Cerul îşi trimitea uneori zeii pentru a strivi. Bucuria de a te lăsa aspirat de nemărginirile celeste nu exista, ele apăsînd ca o lespede uriaşă gîndurile şi privirea omului sumerian. Absenţa acelei speranţe pe care vechii greci înţelepţi o vor lăsa, totuşi, în cutia Pandorei ucidea în sufletul acestor oameni vechi, dezamăgiţi parcă din naştere, bucuria şi exuberanţa, pentru a încuraja în omul moral de-a lungul celorlalte civilizaţii care o vor continua, culminînd cu aceea asiriană, latura sa distructivă. Despre regii Mesopotamiei s-a spus că au condus unii împotriva altora atîtea războaie sălbatice, încît ei au reuşit să

Scanned with OKEN Scanner

transforme în pustiu unul din leagănele civilizaţiei omenirii. Peste palatele unde erau adunate comori ale spiritului s-au aşternut lutul şi ignoranţa. Frumosul şi cruzimea s-au întovărăşit prin urmare, ca o pereche stranie şi sîngeroasă în civilizaţiile babiloniană şi asiriană, renumite de altfel prin războaiele de exterminare. Să amintim, dintre cele multe, pe acela al regelui Senaşerib al cetăţii Ninive (706—681 î.e.n.), care, după ce trece prin foc şi sabie Babilonul, încarcă pămîntul în corăbii şi îl duce pe fluviu pentru a-l vîntura în cele patru colţuri ale lumii...

Blocurile monotone, înalte de sute de metri, ale templelor, deşertul — prea gol, scria Élie Faure în *Histoire de l'Art,* pentru a inspira omului dorinţa formelor multiple şi a adăugirilor decorative —, despotismul regelui-preot, care, înconjurat de lux, trăia cu obsesia agresiunii, se regăsesc în arta asiriană în forme de o simplitate ce voieşte să comunice cu precădere însăşi violenţa. Condiţionarea artei de formele crude ale vieţii practice este extrem de puternică. În termenii artei moderne am putea spune că simplitatea şi rigoarea senină a liniei pure au determinat, în orizontul unei lumi trăind cu sentimentul pulberii, apariţia unei arte sfîşiate de tensiuni sălbatice, aproape *manieristă.* În basoreliefurile asiriene considerate veritabile poeme ale forţei, un rege sugrumă un animal, un leu cu plămînul străpuns de o săgeată vomită sînge, apariţii fioroase afirmă că forţa, puterea sînt cele mai de preţ pentru obţinerea armoniei şi că „omul esenţial" este format din spirit dar mai ales din violenţa animalului. Această violenţă se citeşte pe feţele încruntate ale regilor, care contemplă modul de schingiuire a prinşilor sau expierea vreunui animal (Enkidu, prietenul lui Ghilgameş, forţa animalică treptat umanizată, nu respectă, după cum se va vedea, decît imaginea acestui *om esenţial* dovedind vechimea conceptului).

Trăim, în orice caz, un sentiment amar înaintea acestei arte care nu credea decît în concretul perisabil, artă ce se va topi ca şi uriaşele temple din lut în pulberea pustiului. Dar în disperatul ei orgoliu, intuim năzuinţa profundă a unei umanităţi de a fi ea însăşi, neintimidată de moarte, nesubjugată de severităţi transcendente. Ce-i va rămîne omului faţă în faţă cu infernul pulberii în universul ameninţat de pustiu, potop şi războaie nimicitoare ? Pro-

Scanned with OKEN Scanner

babil numai libertatea de a-şi aparţine în întregime : cu prezentul, trecutul şi viitorul său presupus, anticipat de o subiectivitate bogată. Ghilgameş ne apare, în acest sens, drept prototipul exemplar al acestei umanităţi.

În *Istoria începe la Sumer*, S.N. Kramer atrăgea atenţia asupra bogăţiei literaturii sumeriene şi avansa ipoteza că extraordinara ei coerenţă, ca şi a lumii care a creat-o, îşi trage probabil rădăcinile dintr-o civilizaţie mult mai veche, încă neidentificată şi pe care aceasta ar fi continuat-o. Ghilgameş ar fi fost, după o tăbliţă de lut din prima jumătate a mileniului al II-lea î.e.n., al cincilea rege al primei dinastii din Uruk. Fiind vorba de literatură, acest amănunt nu este esenţial deoarece între rege şi personajul epic poate fi o simplă coincidenţă onomastică exploatată de autor. Niciodată marea literatură nu s-a născut dintr-un biografism pur, de vreme ce a procedat, cu mijloacele sale specifice, la inventarea de destine. Fragmente epice despre un Ghilgameş-erou au circulat, după toate indiciile, la începutul mileniului al III-lea în Mesopotamia. Versiunea akkadiană conţinînd unsprezece capitole a fost considerată definitivă. Spre deosebire de fragmentele disparate menţionate, de data aceasta este vorba de altceva, de o coerenţă epică superioară. Ulterior s-a descoperit şi un al doisprezecelea capitol, în versiunea asiriană provenită din extraordinara bibliotecă a lui Assurbanipal. El ar fi însă, după von Soden, o compoziţie babiloniană independentă. Alte interpretări îl consideră a fi fost elaborat în cadrul literaturii sumeriene, în care ar fi circulat sub titlul *Enkidu în lumea subpămînteană*. Lectura celor unsprezece capitole evidenţiază însă o unitate şi un stil care nu aparţin şi acestui fragment independent. În ceea ce priveşte autorul acestui corpus de unsprezece capitole, exegeza mitologică l-a considerat un simplu prelucrător de legende. Scholt şi von Soden au demonstrat însă că este vorba de un poet remarcabil care ar fi trăit în secolul al XII-lea î.e.n., spre sfîrşitul dominaţiei kassite asupra Babilonului. El ar fi rămas anonim deoarece artiştii acelor epoci creau în absenţa orgoliului paternităţii operei. Altă teorie adjudecă opera în versiunea ei akkadiană, elaborată la Ninive (folosită şi de noi în versiunea lui Victor Kernbach din *Miturile esenţiale*, Editura ştiinţifică şi enciclopedică,

Scanned with OKEN Scanner

1978), magului Sinliukiunnini care ar fi trăit într-unul din ultimele trei veacuri ale mileniului III î.e.n.

Sub oraşul Warka arheologii au descoperit la începutul acestui secol ruinele fostului Uruk, cetatea unde îşi începe aventura Ghilgameş, fiu al zeiţei Aruru şi al unui spiriduş, trei sferturi zeu şi un sfert om, care ar fi domnit o sută douăzeci şi şapte de ani acum aproximativ patruzeci şi opt de secole. Romanul aventurilor „celui care a văzut totul pînă la capătul lumii, a cunoscut mările, toţi munţii i-a străbătut, pe duşmani i-a înfrînt, cu prietenul său împreună a cunoscut înţelepciunea" nu are, după cum se va vedea, nimic comun cu exuberanţa poeticii vedice şi se afirmă estetic ca o antiteză a ei. Divagaţia epică este redusă aici la un minim necesar. Desenul epic şerpuieşte linear, sărac şi egal cu sine. Aproape nimic colateral nu vine să paraziteze aventura eroilor. O asemenea economie a mijloacelor narative şi imagistice poate fi considerată unică, dar totodată specifică poeticilor narative ce vin din civilizaţii şi mentalităţi guvernate de lumea sumeriană. Faţă de somptuozitatea şi policromia *Ramayanei,* arhitectura textului akkadian este severă, întunecată, lipsită de strălucire. În locul culorilor vii, predomină cenuşiul. Ceea ce se petrece cu Ghilgameş deconspiră o psihologie şi o subiectivitate anxioasă dilatate enorm, care evoluează de la cruzimea eroului cu orice preţ, spre o înţeleaptă înţelegere şi integrare în rosturile vieţii.

Odată cu Ghilgameş, mitul personajului neliniştit, aflat în căutarea absolutului, a supremei raţiuni a vieţii, îşi începe glorioasa lui carieră. Consonanţele cu motivul faustic — pactul în textul despre Ghilgameş se încheie între acesta şi Enkidu, forţă semidivină destinată să-l conducă de la violenţă, risipire, aventură în sine spre înţelepciune — sînt uimitoare. Ele configurează un model foarte vechi al faustianismului, conceput ca o căutare a unei transcendenţe, mereu eşuată, în urma căreia se descoperă valorile spirituale ale actului constructiv din sfera omenescului. Ghilgameş şi Faust nu se puteau naşte decît în societăţi cu o puternică înclinaţie pragmatică şi virtuţi speculative de excepţie.

În final, obosit şi cu gustul amar al ratării, Ghilgameş se consolează contemplînd minunatele construcţii ale

Scanned with OKEN Scanner

Uruk-ului pe care le-a ridicat în folosul locuitorilor săi şi pentru viitorime, aşa cum Faust, obosit de căutare, se simte fericit cînd ridicarea unui stăvilar poate folosi unor biete fiinţe nefericite. Odată cu aceasta sîntem martorii unei mîntuiri de neliniște. Moartea este acceptată cu seninătate. Şi Ghilgameş şi Faust pierd tinereţea veşnică pentru a se topi în pulberea faţă de care nutreau oroare, sau pentru a accepta flăcările infernului. Graţia divină acordă primului nemurirea prin creaţie, iar celuilalt absolvirea de chinuri prin primirea sufletului în paradis. Prezenţa mitului însoţitorului, a erosului agresiv, apoi modelul „încercărilor" mutate din planul real în suprarealitate, ideea limitelor umane care nu pot fi traversate decît cu ajutorul unui sol transcendent, ca şi revenirea la condiţia umană, toate armonizate într-o succesiune destinată să ilustreze o anumită idee de destin, ne îndreptăţesc să afirmăm că, aşa cum *Faust* este opera unui Goethe care a absorbit şi topit în opera sa motive populare şi culte născute în luptele Reformei, tot aşa şi naraţiunea ce tinde spre o coerenţă romanescă în textul despre *Ghilgameş* este o operă laică şi deopotrivă cultă, aparţinînd unui romancier genial care a ştiut să se folosească de literatura religioasă şi populară a lumii sale obsedată de un anumit destin prototipic. Deşi Ghilgameş este — după cum aflăm din text — doar un sfert om, el se dimensionează, căpătînd anvergura unui ideal al unei umanităţi. În final, zeiescul din personajul Ghilgameş apare ca o parte indestructibilă a fiinţei umane. Excepţia devine etalon.

Naraţiunea despre Ghilgameş debutează cu prezentarea neliniştitului şi rătăcitorului rege care a văzut „totul", „ascunsul", „tainicul", şi este posesorul celui mai de preţ dar, „înţelepciunea". Personajul se află într-o atitudine paşnică, de creaţie. Dacă Faust va lăsa ca mesaj ideea faptei constructive, Ghilgameş reîntors în Uruk „povestea muncilor sale în piatră" o sapă. Cel care a adus oamenilor veşti „despre zilele dinainte de potop, cale lungă a umblat, dar a ostenit şi s-a întors", îşi imortalizează aventura după ce construieşte temple maiestuoase şi marele zid crenelat de împrejmuire a oraşului. Asemeni unui stăpîn obosit îşi cercetează lucrarea. O compară cu templele ridicate de strămoşi. Este mulţumit că lasă un dar de preţ viitorimii. Apoi îl vedem păşind într-o

Scanned with OKEN Scanner

transfocare lentă a imaginii, „în Eanna, lăcaşul Ishtarei", locul de reculegere şi invocare a muzei divine, de împăcare (şi vom vedea de ce) cu zeiţa creaţiei şi dragostei. Relatarea începe abrupt. Nu întîmplător i se atribuie faptul că a văzut totul sau, în alte versiuni, că ştie toate tainele. Alături de ele îl subînţelegem în orice caz pe „a trăit" în contextul în care alături de *a văzut* sau *a ştiut* apare în toate traducerile invariabilul *a cunoscut.* Ideea totului nu este nici ea întîmplătoare deoarece creează imaginea unei saturări spirituale, stare ce precede de obicei meditaţia — actul pregătitor al creaţiei. Acestea laolaltă apoi au rostul de a comunica un lucru extrem de important, şi anume că ceea ce vom citi este o relatare exactă, neinventată, despre o unică persoană. Şi care poate fi acea redare a trăirilor unei unice subiectivităţi dornică să-şi transcrie aventura dacă nu rememorarea ? În ceea ce priveşte avertismentul *redării exacte,* acesta face parte din suita procedeelor retorice folosite de narator şi socotit indispensabil într-un text aparţinînd unei culturi pentru care conformitatea cu realul se instituie ca o lege derivată din concepţiile ei pragmatice despre viaţă şi artă. Prin modul în care este prezentat apoi personajul favorit, autorul îşi indică, odată cu simpatia directă, un punct de vedere pe care ne vom vedea obligaţi să-l urmăm neabătut în toate acele împrejurări care aruncă o lumină nefavorabilă asupra lui Ghilgameş.

Un Ghilgameş narator pare că relatează, prin urmare, despre un Ghilgameş personaj. Subiectivismul acestei tehnici impersonale devine clar odată cu simpatia făţişă pentru personajul central prezentat încă din primul paragraf al textului în termeni plini de respect şi admiraţie. Spre deosebire de personajul Ghilgameş, Ghilgameş naratorul ştie de la început totul, ceea ce creează în textul epic un subtil efect de distanţare. De-a lungul naraţiunii înregistrăm extraordinara schimbare a psihologiei şi comportamentului personajului, caracteristică considerată foarte modernă dar care există, după cum se vede, într-un text epic, ce tinde spre o formă romanescă, de acum cinci milenii. De altfel, filologul şi mitologul M. David comentînd aceeaşi idee, într-un studiu intitluat *Ghilgameş et sa légende,* deosebea două transformări succesive ale lui Ghilgameş : prima produsă după moartea lui Enkidu,

cînd acţiunile sale suferă de dezordine, în ciuda tuturor avertismentelor divine sau umane, şi, a doua, după visarea lui Enkidu, cînd personajul „devine treptat propriul său stăpîn, în căutarea vieţii eterne".

Pe măsură însă ce povesteşte, naratorul, la rîndul său, se schimbă, se modifică. Acest lucru este indicat, de pildă, de schimbarea stilului narării — tensionat în descrierea faptelor şi comportamentelor în primele capitole ; meditativ şi tînguios în ultimele. De la atitudinea unui cronicar şi un stil de „cronică" "se trece la topirea difuză a naratorului în subiectivitatea şi personalitatea propriului personaj. „Distanţa mobilă" dintre personaj şi narator face astfel posibilă metamorfozarea eroului : antipatizatul Ghilgameş, devenit rege într-un moment de mare tensiune interioară, se identifică cu efigia figurii respectate şi înţelepte a marelui reformator şi creator.

Relatarea unei experienţe mai mult sau mai puţin subiective printr-un centru de conştiinţă de persoana a treia mai are şi alte raţiuni retorice pentru autorul acestui text epic de tip romanesc. În lumile vechi persoana întîi era rezervată autorităţii regale, cronicii oficiale. Cronica asiriană, de exemplu, a lui Assurbanipal (668—631 î.e.n.), scrisă la persoana întîi, nu folosea decît un trucaj de redactare întîlnit şi în inscripţiile din India, în decretele săpate în piatră la porunca regelui Aşoka. Iată cum sună, de pildă, un pasaj din *Analele regelui Asiriei, Assurbanipal,* unde se relatează despre isprăvile acestuia în Elam : „Am tăiat capul lăudărosului lor rege, Teumman, care uneltise împotriva mea. Am ucis pe mulţi dintre luptătorii lui, prinzîndu-i de vii oştenii. Trupurile oamenilor, mărăcinii şi scaieţii, au umplut împrejurimile oraşului Suşan. Sîngele lor a curs şiroaie în rîul Ulai. Apele lui înroşite păreau o lînă roşie..."

Distanţarea naratorului Ghilgameş de personajul cu acelaşi nume este indicată alteori — pe cît putem observa din traducerile fidele ale textului — de schimbarea bruscă a regimului verbal în marile sale coordonate temporale (trecut, prezent şi viitor). Întîlnim apoi adeseori în cursul lecturii locuţiunile adresării prin intermediul cărora cel ce scrie se adresează direct celui ce citeşte. După pasajul introductiv, care aparţine unei voci impersonale, naratorul iese în prim plan, deoarece simte că este absolut necesar să

Scanned with OKEN Scanner

ofere un suport material imaginarului epic. El îndeamnă lumea pragmatică și indiferentă la ficțiune, pentru care scrie, să probeze prin experiență directă că ceea ce se relatează *este adevărat*. Poetica realismului obiectivist și constructivist care guvernează în mare măsură epica romanescă a Vechiului Testament se află enunțată în germene aici. Ghilgameș naratorul și personajul îl prefigurează, după cum vom vedea pe reconstructorul Neemia, acela care există și scrie cu obsesia faptului concret.

Dacă prin urmare există cărămizile Uruk-ului, ar mai putea fi contestată aventura aceluia care a domnit cîndva peste acest oraș ? — sună întrebarea. Și dacă povestea vieții sale a fermecat o epocă, iar mărturia acestui ecou stă în faptul că citim azi textul de față, cititorul este invitat să pornească la prospectarea urmelor lăsate de Ghilgameș : „Urcă-te și umblă pe zidurile din Uruk, uită-te la temelii, pipăie cărămizile : oare nu sînt arse cărămizile sale, oare nu cei șapte înțelepți au întocmit zidurile ?“ Fragmentul poate servi ca indiciu că acela care a scris romanul a folosit o legendă peste care a suprapus o experiență subiectivă. Legendarul Ghilgameș ne apare ca vehiculul unei experiențe personale. În personajul romanesc sînt stratificate scenariul legendar, un destin fictiv și tensiunea intelectuală a celui care scrie. Modalitățile narative menționate mai sus vin să încurajeze suspiciunile unei lumi ce aplică artei criterii de condiționare strictă de real, imperativul cu alte cuvinte al veridicității, ajuns la suprema înflorire după cîteva secole mai tîrziu într-o civilizație vecină, aceea a vechiului Israel, unde epicul va fi nevoit să inventeze neobosit noi modalități de a face cît mai veridică ficțiunea.

Vom observa apoi că la autorul lui Ghilgameș, ca și la acela al *Ramayanei,* se manifestă fenomenul de *endofazie,* cu alte cuvinte, de „ascultare“ a propriei gîndiri, transpuse în textul epic. Alternanțele de neliniște și beatitudine — pe care Dostoievski le numea „abisul de sus și de jos“ —, fără să fie simptome a ceea ce psihologia numește *aura psihică,* funcționează ca o convertire conștientă a unei superioare forțe de creație romanescă, ce atinge adeseori perfecțiunea și sublimul.

Narațiunea despre *Ghilgameș* este o relatare condensată, am spune „economicoasă“ (în ceea ce privește extensiunea epicii, mijloacele și fantezia), elaborată, după

cum demonstrează F. M. Th. de Liagre Böhl analizînd tăbliţele scrise în cuneiforme în *La metrique de l'épopée babylonienne,* într-un ritm în mod regulat alternativ, vădind deci o preocupare artistică manifestă şi avînd ca punct de plecare intenţia unei redări realiste. Linearitatea naraţiunii, austeritatea stilistică şi retorica specifică îşi trag rădăcinile, după opinia noastră, dintr-o estetică întemeiată cu precădere pe reprezentări vizuale şi senzoriale. Ficţiunea, neavînd de ales, se insinuează prin porţile acceptate de această lume : premoniţia, ca neliniște existenţială, luînd cu precădere o haină onirică, şi dilatarea, supradimensionarea ficţională a unor destine istoricizate. Comparativ cu romanele lumii noastre, trăim sentimentul că avem de-a face cu rezumatul sau scheletul unui mare roman, cu o rememorare rapidă în răstimpul unui foarte scurt moment de reculegere.

Finalul capitolului al XI-lea ne readuce, după cum se ştie, la momentul iniţial, fiind identic cu pasajul care marchează începutul rememorării. Nu sîntem oare astfel avertizaţi că tot ceea ce am parcurs s-a derulat în mintea lui Ghilgameş în timpul vizitei sale în templul Ishtarei ? În plus apare numai corăbierul Urshanabi, însoţitorul umbrelor în tărîmul subpămîntean al morţii. El anunţă şi moartea personajului dar şi ideea că ceea ce noi numim rememorarea lui Ghilgameş face parte din sfera trăirilor fiinţei aflate într-o stare limită. Faţă în faţă cu pulberea, Ghilgameş se mîndreşte în cele din urmă nu cu aventurile sale extraordinare, ci, paradoxal, cu obiectele pe care le lasă în urmă. Eroismul este anulat definitiv de spiritul constructiv. Acelaşi îndemn de a se proba un adevăr, de astă dată adresat chiar solului morţii, reapare : „Ridică-te, Urshanabi — se spune în final — umblă pe zidurile Urukului, priveşte temelia, pipăie cărămizile, oare nu sînt arse cărămizile sale, zidurile nu sînt clădite de cei şapte înţelepţi ?“

Trebuie spus de la bun început, pentru a se putea înţelege mai exact sensul şi chiar specificul destinului personajului central, că indivizii excepţionali nu erau prea agreaţi de pozitivismul sumerian. Idolatria eroismului cedează aici locul respectului pentru aptitudinea (inteligenţa) constructivă. Adoratul Rama nu ar fi avut de aceea vreo şansă în societatea sumeriană. Să ne amintim că la începutul *Ramayanei* un întreg oraş, suferind pentru ne-

Scanned with OKEN Scanner

dreptatea ce i se face idolului său, se pune în mişcare pentru a-l însoţi în exil. Un popor de maimuţe împreună cu regele său se aruncă fanatizat într-o luptă ce pare fără şanse. În ceea ce-l priveşte pe Ghilgameş, aventura sa începe odată cu declanşarea unei rupturi, a unei stări colective de intoleranţă. Romanul prezintă o colectivitate lucidă şi bine orînduită, enervată de faptele eroice fără sens ale prinţului ei. Excepţia desprinsă de concretul vieţii, eroismul în sine creează nelinişti. Tensiunea întreţinută de făptura pe trei sferturi zeiască, indiferentă la aspectul casnic al vieţii, duce la exasperare : la chemarea „bărbatului năvalnic al cărui cap e ridicat ca al zimbrului, ale cărui arme nu au asemănare în luptă, toţi tovarăşii săi se ridică la sunetul tobei" — nu din pasiune ci din constrîngere. Oştenii lui Ghilgameş sînt oameni care vor să se bucure de viaţă — ideal ridicol omului vedic. Războaiele neîntrerupte i-au scîrbit. Şi atunci ei se plîng singurului foc fictiv al lumii lor înzestrat cu atribuţii morale supreme şi justiţiare care le poate oferi un statut oficial nemulţumirii — adică zeilor.

Pentru a mări tensiunea epică — numită de noi, conform convenţiilor estetice ale romanului modern, a rememorării — naratorul introduce de aici înainte un număr de naratori dramatizaţi pe care îi vom întîlni sub diverse înfăţişări : bărbaţii din Uruk, zeii Urukului, femeia Shamhat, Enkidu, zeul Shamash, zeiţa Ninsun, hangiţa Siduri, Omul-scorpion, Utnapishti etc. Rolul lor este de a arunca un plus de lumină asupra personajului central şi de a complica imaginile acestuia. Faptul că schimbarea naratorilor nu duce la schimbarea punctelor de vedere şi că ele se topesc în cele din urmă în vocea lui Ghilgameş este încă un indiciu că avem de-a face în esenţă cu o rememorare. Naratorul implicat nu ne introduce de altfel decît într-o subiectivitate şi o conştiinţă. În rest nu-şi va mai permite nici o imersiune completă, cu excepţia unor sondări parţiale prin visele lui Enkidu şi a rememorării de către Utnapishti a evenimentelor declanşate de potop.

„Bărbaţii din Uruk — precizează naratorul — după aşternuturi suspină." El reproduce frazele servile rostite în cor de războinicii mînioşi : „Ghilgameş nu le va lăsa părinţilor fiii ! Zi şi noapte trupul lui freamătă. Nu e Ghilgameş păstorul împrejmuitului Uruk, nu-i el, păstorul

fecioarelor din Uruk, el puternicul, gloriosul, care a înţeles totul ? Nu-i va lăsa Ghilgameş mamei fecioara de un viteaz zămislită, unui soţ hărăzită !“ Zeii tulburaţi îl trag la răspundere pe regele Urukului. Ei repetă plîngerea războinicilor însoţită de o mustrare nedreaptă — „Tu ai făcut un fecior năvalnic“ — ştiut fiind că Ghilgameş este feciorul zeiţei Aruru, mamă pămînteană fiind regina Ninsun. Iar plîngerea este auzită ierarhic de zeul Anu care, laolaltă cu alţi zei, o imploră pe Aruru să-i plăsmuiască eroului un rival pe măsură : „Aruru, tu l-ai făurit pe Ghilgameş, fă-i acum un semen aidoma lui ! Rival să-i fie năvalnicei inimi, să se ia ei la întrecere ca să se odihnească Urukul !“ Mediocră odihnă a Urukului din care a luat naştere unul din cele mai tulburătoare destine literare, oraş care a îndepărtat imaginea neliniştii ajutînd-o însă în acest fel să ia o formă !

Consumată înaintea lui Odiseu, odiseea lui Ghilgameş este exemplară pentru orice destin de excepţie trăind intens neliniştea de dinaintea limitelor etern umane. Eroismul lui Ghilgameş ni se arată însă în cele din urmă a fi unul spiritual. El este probabil primul mare exilat care şi-a provocat aventura intelectuală. Confuzia trăită de Ghilgameş vine dintr-o neînţelegere filozofică, şi anume din aceea că el speră să găsească forma materială, concretă, a unui concept : *nemurirea*. Dacă în aventura lui Odiseu, croită de Homer se pare după prototipul epic al romanescului sumerian, personajul îşi trăieşte aventura fără voie, din cauza mîniei unui zeu, Ghilgameş o provoacă odată cu moartea lui Enkidu. Odiseu contemplă fără să se angajeze prea mult, este lunecos şi viclean. Ghilgameş suferă, se lamentează, este sensibil şi slab — în dezacord cu întreg universul — dar cîtă măreţie se citeşte în sublima lui slăbiciune dinaintea morţii ! Voind să se lepede de tot ce este omenesc pentru a se sustrage pulberii, Ghilgameş nu transmite în esenţă neliniştea sa acelui Odiseu în care în permanenţă răzbate negustorul. Ghilgameş poate fi ‚citit“ drept creatorul care experimentează şi se contemplă cu luciditate atît cît era aceasta posibil pentru conştiinţa unui artist de acum patru mii şi ceva de ani. Condamnînd afişarea subiectivităţii şi trăirilor paroxistice, antichitatea greacă ar fi respins un

Scanned with OKEN Scanner

asemenea personaj. Acel Ahile din *Iliada,* mai aproape de Ghilgameş decît Odiseu, poate fi considerat un miracol. În ceea ce-l priveşte pe Odiseu, nimic mai străin de el decît „neliniştea trupului", „tristeţea inimii", spaima şi groaza uriaşă de moarte. Pentru Odiseu, masacrul de la Troia se va converti într-un elegant subiect de conversaţie şi nu într-un pretext de meditaţie sau groază. El rămîne fundamental acelaşi ; va fi un luptător pînă la capăt. Spectacolul morţii, conversaţia cu umbrele tărîmului infernal îl pot emoţiona dar nu şi zgudui. Odiseu de la Troia este acelaşi cu Odiseu care omoară cu sînge rece pe toţi pretendenţii din Ithaca. Pacea vine dintr-un ordin divin ce va pune astfel capăt cruzimii eroice şi nu ca urmare a unei crize de conştiinţă. Cu mult înainte de a exista creatorul lui Ahile, autorul lui Ghilgameş înţelesese, după toate aparenţele, lecţia perisabilităţii pe care o exprimă exemplar printr-o subiectivitate.

Adularea experienţei de către vechii greci în condiţiile moderării subiectivităţii, „criza de destin", proprie omului odiseic, trăind, după o formulare a lui Gabriel Liiceanu din *Încercare în politropia omului şi a culturii,* „expansiunea şi exuberanţa căii", au scos din competiţie exhibarea subiectivităţii. Odiseu înseamnă expansiunea spre orizonturile lumii în condiţiile unei firi încrezătoare şi exuberante. Ghilgameş înseamnă cufundarea anxioasă în sine. Primul este pîndit de destrămarea în diversitate. Celălalt, de distrugerea eului reflexiv supus unor presiuni enorme. Dacă Homer naratorul s-ar fi identificat cu personajul Odiseu, *Odiseea* ar fi arătat probabil cu totul altfel.

Ca o urmare firească, în povestirea romanescă despre *Ghilgameş* gestica eroică pierde treptat teren. Ceea ce se întîmplă cu „omul esenţial" Enkidu, se petrece, în altă accepţie, de fapt şi cu Ghilgameş. De aceea se poate vorbi de o dublă umanizare. În relatare naratorul nu se lasă sedus de evantaiul de posibilităţi deschise înaintea sa din clipa în care cuplul Ghilgameş-Enkidu începe să se constituie. El preferă rezumarea în locul naraţiunii extinse. Odată ce optează pentru un anumit tip de retorică, se comportă ca unul care ştie totul despre riscurile dramatizării, despre importanţa rezumării a ceea ce nu coincide

cu scopul expres al naraţiunii şi sistemul de aşteptări al lectorului lumii sale. Iată un asemenea tip de rezumare în care este vorba de Enkidu. Fragmentul succede imediat invocaţiilor bărbaţilor din Uruk şi zeilor adresate mamei divine Aruru : „S-a spălat Aruru pe mîini, a luat un boţ de argilă, l-a aruncat pe pămînt, l-a plămădit pe Enkidu, a făurit un viteaz. Odraslă a pustiului, războinic al lui Ninurta, tot trupul îi era acoperit de blană, părul şi-l poartă ca femeile întocmai, şuviţele de păr îi sînt dese ca lanurile de grîne. El nu a văzut nici oameni, nici lume, şi nu are pe el veşmînt, cum nu avea nici Sumukan. Cu gazelele laolaltă el ierburi mănîncă, se înghesuie cu fiarele sălbatice la adăpătoare, îşi bucură inima cu apa alături de vite". Acţiunile zeiţei sînt expuse într-o înlănţuire corectă, limitată la aspectul pur constatativ al momentelor făptuite. Descrierea lui Enkidu, deşi atît de restrînsă, este cu toate acestea tensionată de sugestii contradictorii care creează un portret ambiguu : şi argilă, şi războinic, şi fiară, şi om al pustiului, nici femeie, nici bărbat. Aspectul fioros al lui Enkidu nu îl emoţionează pe cel care relatează şi nici nu putea fi altfel dacă cel ce rememorează a fost, din datele oferite de modul romanesc al narării, marele său prieten. Plămădit de Aruru, mama lui Ghilgameş, Enkidu îi este acestuia şi frate. O emoţie există totuşi consemnată şi este vorba de tulburarea ipotetică a primului om care îl vede pe Enkidu.

Ceea ce trebuie reţinut în ordinea relatării rezumative şi dramatizate este — atît după cît ne putem da seama — strania uniformizare prin vorbire a discursului epic. Faţă de poetica povestirii romaneşti de tip vedic, această nivelare apare ca încă una din notele diferenţiatoare, antitetice. Războinicii şi zeii repetă aceleaşi fraze. Se calchiază unii pe alţii fără nici o conştiinţă a originalităţii şi proprietăţii. Pasaje ce aparţin fragmentelor rezumative ale vocii auctoriale intră integral în relatarea naratorilor. Cel ce comentează se identifică cu cel ce relatează. Fenomenul ar putea fi parţial motivat de rememorarea care integrează pe narator şi personaje într-un flux verbal unic. Prin glasul Vînătorului ar relata deci un Ghilgameş disimulat într-o lume intolerantă la ideea creatorului eternizînd prin operă : „Shamhat l-a văzut pe omul sălbatic, pe nimicitorul bărbat din adîncul cîmpului : «Iată-l, Shamhat — îi spune vînătorul, n.n. — Descoperă-ţi sînul,

Scanned with OKEN Scanner

dezgolește-ți rușinea, să-ți afle el nurii ! Văzîndu-te, el va veni lîngă tine, să nu te sfiești, răsuflarea primește-i-o, desfă-ți veșmîntul, să se culce pe tine ! Dă-i desfătare, asta-i treaba muierilor ! Îl vor părăsi fiarele care au crescut cu el în pustiu. Dezmierdările lui îți vor fi plăcute». Shamhat își dezveli sînii, își dezgoli rușinea, văzînd-o, Enkidu își uită de sine ! Ea nu se sfii, îi primi răsuflarea, își desfăcu veșmintele și el se culcă pe Shamhat, ea îi dete plăcere, asta-i treaba femeilor, dezmierdările lui îi plăcură și ei".

După același sistem al calchierilor, visînd și povestindu-și visele, Ghilgameș repetă de mai multe ori fraze identice : „Prietene, m-ai strigat ? De ce m-am trezit ? Nu m-ai atins cumva ? De ce am tresărit ?" Reapar trăiri, răspunsuri, acțiuni, se procedează la simple reactualizări de motive enunțate anterior. Tot romanul pare de fapt un aranjament de motive și teme reluate. Pribegind, Ghilgameș își relatează viața și își clamează motivele neliniștii într-un mod identic atît înaintea Omului-scorpion și a hangiței Siduri, cît și înaintea lui Urshanabi și Utnapishti : „M-am îngrozit de moarte, nu-mi pot găsi viața, ca un tîlhar rătăcesc prin pustiu : gîndul despre viteaz nu-mi dă pace, pe drumuri depărtate alerg prin pustie ! Gîndul lui Enkidu viteazul nu-mi dă pace, pe drumuri depărtate rătăcesc prin pustie. Cum să-mi aflu tăcerea, cum să-mi găsesc liniștea ? Prietenul meu drag s-a făcut țărînă. Enkidu, prietenul meu drag, s-a făcut țărînă ! Nu mă voi culca oare și eu ca dînsul, ca să nu mă mai scol în veci ?"

Repetînd obsesiv aceleași fraze înaintea acelora pe care îi întîlnește în călătoria spre aflarea nemuririi, Ghilgameș ne apare treptat ca un traumatizat de adevărul descoperit : moartea implacabilă transformă totul în pulbere. Psihologic, se creează la un atare impact sentimentul dezarticulării. Procedeul l-am întîlnit în teatrul modern al absurdului. Repetiția, cu origini în poezia imnică a Sumerului, cu funcția ei știută mnemotehnică și de sacralizare, comportă însă după toate aparențele încă o funcție în țesătura acestui text epic : ea are rolul de fixare teribilă a unei imagini, așa cum o vom regăsi de altfel și în descrierea potopului relatată de Utnapishti, consemnînd în acest ultim caz groaza înaintea singurătății. Cu cît un fragment reluat este mai amplu, iar repetarea sa mai insistentă, el va crea în proporție directă

Scanned with OKEN Scanner

pentru noi anxietate, o atmosferă sumbră și neliniștitoare. Calchierile și aglutinările de pasaje nu numai că nu parazitează textul epic, dar constituie pînă la un punct însăși baza discursului romanesc. Tehnica reluărilor creează din perspectiva lectorului modern o originală țesătură epică ce poate fi comparată prin efecte, cu tehnica sau procedeul înlănțuirilor de istorii întrerupte de noi istorii, acele digresiuni și intercalări de texte în text comune prozei axate îndeobște pe nararea unei aventuri esențiale.

Calchierea motivelor, reluarea lor în extenso sau prin comprimare în condițiile modificării coordonatelor temporale ne vorbesc, oricît ar părea de discutabil, despre o poetică reieșită dintr-o structură mentală și lingvistică specifică, despre o ipoteză romanescă originală. Sumeriana era o limbă aglutinantă. Într-o asemenea limbă radicalurile și afixele se juxtapun fără să se modifice, formînd compuși ce exprimă diverse relații gramaticale ; în mod natural, aglutinarea o vedem trecînd și în plan estetic, afirmîndu-se ca un procedeu de creație. Juxtapunerile de motive însă, în planul povestirii se vădesc a fi practic nelimitate. Ele apar distinct drept produsul unei gîndiri și al unei experiențe artistice, al unui anumit mod de a gîndi și a face artă. Repetarea motivelor (ca rezumare, comprimare și integrare progresivă a unor relatări, aventuri sau experiențe) are loc în fiecare stadiu avansat al textului narativ. Procedeul poate fi comparat cu efectul arhicunoscut al bulgărelui de zăpadă care se rostogolește pe o pantă. Povestirea romanescă sau textul romanesc despre Ghilgameș apare el însuși în final ca o superioară ars combinatoria, ca o bancă de motive (la rîndul lor intime literaturii sumeriene) ce se reiau, atingînd periodic un punct culminant prin schimbarea coordonatelor temporale. Odată atins un paroxism al integrării, motivele se „sting“ adeseori într-o formulă ce călătorește cîteodată de-a lungul întregii narațiuni. Din desfacerea, de pildă, în motive a primului capitol al textului epic, central se vădește acela legat de umanizarea lui Enkidu, de portretul și faptele acestuia. Comprimarea motivelor face astfel posibile imensele lanțuri aglutinante, acele stranii enunțuri din „enunțuri călătoare“. Dacă înglobarea în aceste cazuri indică intensitatea rulării unui enunț prin amplificare și nu prin simpla adăugire, atunci putem considera că ne aflăm înaintea unor nuclee epice potențate prin ele

Scanned with OKEN Scanner

însele și nu neapărat prin noi atribute imagistice. Aglutinarea scoate din competiție imaginația, invenția epică, așa cum o cunoaște poetica vedică sau romanul european.

Un model interesant de creare a tensiunii prin repetiție și aglutinare — această retorică specifică artei sumeriene — poate fi întîlnit în descrierea subpămîntului sau a infernului, traseu pe care Ghilgameș îl are de parcurs pentru a ajunge la Utnapishti. Respectiva geografie este alcătuită din douăsprezece secțiuni (beru). Ignorînd avertismentele Omului-scorpion, Ghilgameș trece de porțile subpămîntene unde nu dă nici de policroma societate imaginată de Dante, și nici de umbrele lui Homer.

Nimicul își creează aici imaginea cutremurătoare prin persiflarea atributelor eroice. În acea scufundare în bezna „multiplicată" — adevărată scufundare în sine — nu apare nici un monstru care să-i acorde eroului privilegiul de a-l înfrunta. Acesta are de înfruntat alți monștri și anume lipsa reperelor, întunericul, singurătatea : „Apucă să străbată întîiul beru, bezna era deasă, nu se zărea lumină, nici înainte, nici înapoi, el nu putea să vadă. Apucă să străbată al doilea beru ; bezna era deasă, nu se zărea lumină, nici înainte, nici înapoi el nu putea să vadă. Străbătînd al treilea beru privi îndărăt... Păși înainte stăpînindu-și firea. Apucă să străbată al patrulea beru ; bezna era deasă, nu se zărea lumină, să vadă el nu putea nici înainte, nici înapoi. (...) La al nouălea beru, simți o răcoare, o suflare de vînt îi atinse obrazul, bezna era deasă, lumină nu se zărea, nici înainte, nici înapoi el nu putea să vadă. La al zecelea beru, se simțea ieșirea aproape, dar acest beru era cît zece beru la un loc. După al unsprezecelea beru, mijiră zorile și s-a revărsat lumina după al doisprezecelea beru. Zărind un crîng de piatră, el merse zorit : agatul dă roade, ciorchini plăcuți la vedere atîrnau peste tot ; lapislazuli creștea cu frunzișul încîntător la vedere, dădea și el roade. Ghilgameș, trecînd prin livada de pietre nestemate, și-a ridicat ochii la minunea aceasta". Lumina care pune capăt întunericului izvorăște din mineralele însuflețite pentru că ele se reproduc, dau roade, cunosc maternitatea. Ghilgameș intră în miezul spiritual al pămîntului (oare nu chiar în paradis ?), acolo unde alchimiștii sumerieni situau zona mineralelor fecunde.

Cea de a doua parte a aventurii singuratice desfășurată după moartea lui Enkidu este scrisă în registrul antieroic ;

Scanned with OKEN Scanner

ea se derulează cu sentimentul pierderii sensului vieţii („nu-mi pot găsi viaţa“ — apare ca o formulă cheie în toate contextele) şi căutării disperate a unui sens. Eroul trăieşte de aici înainte sub semnul lui „homo patiens“ care, ca să preluăm o formulare a lui Mihail Nasta din *Anatomia suferinţei,* îşi provoacă şi îşi exacerbează sfîşierea cu intuiţia că, prin suferinţă, transfigurată artistic, se poate cunoaşte pe sine. Regimul imaginii se schimbă corespunzător : de la realismul descripţiei lipsit evident de fantezie, chiar şi cînd era vorba de monştrii pădurii de cedri sau taurul ceresc, la tendinţe de fantazare onirică şi fantastică, e adevărat restrînse cu modestie. Conştiinţa celui ce narează pare a fi acum în mod corespunzător şi ea a unui „căutător de năluci“ — după cum se defineşte — a unui creator, e adevărat nu strălucit, de imagini. Finalul romanului semnifică, pe o altă treaptă, încheierea rememorării, a actului creator şi fantast.

Realismul obiectivist, fantazarea pe spaţii restrînse în tonuri coşmareşti şi metafora integratoare a rememorării prin care se realizează creaţia cu ton jurnalier în forme romaneşti, toate exprimate în plan epic prin procedeul suveran al aglutinării constituie modalităţile narative cele mai importante ale acestei proze de mici dimensiuni dar de o copleşitoare densitate a scriiturii.

Ar mai fi de făcut cu acest prilej o precizare pe care o considerăm importantă, şi anume că nu temporalitatea strictă a evenimentelor interesează în textul „himeric“ de care ne ocupăm, deşi el ne apare paradoxal ca o rememorare, ceea ce, dintr-un anumit punct de vedere, favorizează totuşi dezintegrarea temporală, ci cadrul spaţial în care acestea se produc. Personajul care rememorează este un Ghilgameş bătrîn. Intrarea în scenă a tînărului Ghilgameş nu precizează însă vreodată cît timp a durat o aventură, cînd a început ea, în care ceas al vieţii. Temporalitatea este vagă, ambiguă. Între „tînăr“ şi „bătrîn“ curge un timp imposibil de fixat prin evenimente. În *Ramayana* timpul exista la modul fabulos. Despre Dasaratha se spunea că a domnit sute de ani : Wiswamitra face multe *tapas* care, însumate, duc la mii de ani ; fiecare personaj îşi fixează aventura într-un timp, chiar dacă ireal. Pentru romancierul sumerian, constrîns de exigenţele veridicităţii, totuşi a fixa în timp nu înseamnă nimic, acesta din urmă fiind o

Scanned with OKEN Scanner

categorie vagă, indeterminată. În schimb spaţialitatea îşi poartă glorioasă privilegiul. Naraţiunea se constituie ca o suită de cadre scenice saturate de fapte şi obiecte ce controlează întreaga epică. Întîlnim astfel un spaţiu al vieţii cotidiene şi sacre care este cetatea, un spaţiu al aventurii subpămîntene şi al visului, un spaţiu al subiectivităţii etc. Ceea ce este extrem de interesant de precizat ar fi că epica fiecărei secvenţe narative aproape că nu cunoaşte, la rîndul ei, durata. Aceasta este mutilată de retorica comprimării. Din respectiva cauză probabil că însăşi dimensiunea relatării romaneşti, întinderea sa grafică vor fi fost controlate atît de rigid, încît am putea vedea aici acţionînd o pragmatică sabie a spaţialităţii.

Angajat în marea călătorie consemnată de a doua secţiune a aventurii sale, Ghilgameş trăieşte senzaţia unei stranii deşteptări din somnul aparenţelor vieţii. Acestea echivalează cu întunericul profund în care simte că şi-a trăit viaţa : „După ce am colindat prin lume, oare în pămînt e destulă linişte ? Pesemne că am dormit în toţi anii aceştia, măcar să mi se sature ochii de lumina soarelui : e pustiu întunericul şi cîtă nevoie avem de lumină !“ Spre personaj vin obiectivate întrupările propriilor nelinişti. Se recunoaşte drept „un tîlhar“ rătăcind în pustiu : „În neliniştea trupului meu — îi spune Omului-scorpion — în tristeţea inimii, pe arşiţă şi în frig, în întuneric şi negură, în plîns şi suspine, mă voi duce înainte“. După ce parcurge „subpămîntene făgaşe“, se înfăţişează „acoperit de pulbere“ — stigmatul fiinţei muritoare — hangiţei Siduri ce locuieşte lîngă „genunea mărilor, în vecinătatea apelor morţii“. Acesteia îi apare ca un „ucigaş fioros“ atins de nebunie. De la ea află cum se poate ajunge plutind pe Fluviul Morţii la Urshanabi. În această „bolgie“ leapădă furia distructivă. Trecînd Fluviul, pierde veşmintele, însemnele pămînteşti. În ultimul cerc i se spală „noroiul“ trupului pămîntesc pentru a dobîndi vremelnic un trup eteric, „alb“ ca zăpada, de o trecătoare tinereţe. La capătul aventurii, lui Ghilgameş i se repetă ceea ce a mai fost spus de fiecare paznic al unui abis depăşit, şi anume că moartea este o lege a vieţii. Iar somnul nu este decît repetiţia morţii ; adormindu-l pe erou, Utnapishti îi dovedeşte că este pregătit pentru moarte, condensînd totodată memo-

rabil frazele descurajante întîlnite (rulate) anterior într-o formulă epică definitivă și saturînd astfel tensiunea interogativă a personajului prin conceptul negativ al nemuririi : „Moartea cea furioasă nu cruță omul : oare pentru vecie ne zidim casele ? Oare pentru vecie ne punem peceţile ? Oare pentru vecie fraţii își împart moștenirea ? Oare pentru vecie va fi ura în oameni ? Oare pentru vecie își va purta rîul învolburatele ape ? Oare pentru vecie se preface larva în greiere ? Din vremile străvechi nu a fost vreodată să îndure privirea Soarelui cel adormit aidoma celui mort și oare nu arată amîndoi chipul morţii ?“

A fi nemuritor înseamnă a fi permanent lucid. Viaţa eternă nu cunoaște somnul, eclipsa de luciditate. Iar Ghilgameș simte perisabilul operînd nemilos, pretutindeni. „Ori încotro mi-aș arunca privirea — se plînge lui Utnapishti — dau pretutindeni de moarte.“ Ar dori o lume în care totul să fie dat odată pentru totdeauna. Nu poate gusta spectacolul trecerii atîta timp cît trecerea îi macină în pulbere trupul. Apoi jalea, jalea muritorului care, după ce venise atît amar de drum, nu putuse sta treaz șase zile și șapte nopţi așa cum stătuse Utnapishti în timpul potopului pe corabia sa zgîlţîită de furtună, o mișcă pe soţia acestuia. Ea cere un dar pentru drumeţ, iar nemuritorul îi spune „cuvîntul cel tainic, și taina florii“ de porumbe de pe fundul mării pe care cel ce o are va fi în veci tînăr. Ghilgameș se scufundă în Ocean și o găsește. Vrea să o ducă în Uruk poporului său. Fericit, se scaldă la un popas, iar șarpele, „adulmecînd mirosul de floare“, i-o fură. Învins, obosit, bătrînul rostește acel „mă voi retrage“ care pune capăt aventurii. Cercul se închide. În Uruk, înţeleptul se plimbă pe zidurile faimoase pe care le simte sub tălpi — singura certitudine avută vreodată. Acest ultim Ghilgameș meditativ este cel ce rememorează în sanctuarul zeiţei Ishtar și apoi iese iar în larma Urukului. El a pierdut neliniștea în schimbul înţelepciunii, văzută nu ca o resemnare, ci ca o evaluare onestă a limitelor. Poartă cu sine un mare dar : acela al creaţiei. Pulberea nu poate fi învinsă decît prin ceva care nu poate fi prefăcut în pulbere : *cuvîntul, vorbirea, rostirea* ce vin din toate colţurile universului și parcurg nestingherite distanţele, timpurile, esenţele, întîlnite în gura zeilor și muritorilor, proliferînd și supraviețuind dincolo de legile lutului. Deși își sapă marea aventură — textul prin care își eternizează prie-

Scanned with OKEN Scanner

tenul în piatră și lut —, romanul va dăinui dincolo de piatră și lut demonstrînd adevărul unei intuiții profunde. Ghilgameș a descoperit arta prin iubire și suferință și de aceea creația sa artistică apare ca o forță a dragostei și neliniștii eternizate. Intuirea formidabilei forțe estetice a cuvîntului a avut însă în spațiul sumerian o funcție inhibantă, invers ca în poetica vedică. Forța lui transpare din arta narativă prin excelență a calchierilor și aglutinărilor ca o funcție de restricție.

Examinînd relația dintre personajele importante ale prozei despre Ghilgameș, vom observa, concomitent cu schimbarea regimului imaginii, că textul revelează un proces progresiv de contaminare a lui Ghilgameș prin neliniștea lui Enkidu. Ghilgameș evoluează de la aroganța puterii nelimitate spre o interiorizare excesivă. O pagină memorabilă pentru „primul" Ghilgameș este portretul invectivă pe care acesta i-l face atotputernicei și superbei Ishtar, întrupare a eternului feminin. Deși zeița i-a propus să-i fie soț, Ghilgameș o respinge ca soție. Și pentru că gestul său vine dintr-o rațiune profundă, el îi explică femeii agresive care este acea rațiune printr-o suită de comparații cu o duritate fără seamăn, urmate de enumerarea succintă a tuturor faptelor erotice reprobabile săvîrșite de aceasta : „Tu ești o vatră care se stinge în frig, o ușă neagră neîncheiată, care nu ține la vînt și furtună, un palat care a strivit capul viteazului, o fîntînă care și-a înghițit capacul, smoala care și-a opărit hamalul, un burduf care l-a udat pe hamal, o lespede care nu poate ține zidul de piatră, un berbece care a alungat locuitorii cetății pe pămîntul dușman, sandaua care strînge piciorul stăpînului. Ce soț ai iubit tu veșnic ? Cine-i ibovnicul tău care să-ți fie drag și acuma ? Haide să ți-i număr pe cei cu care te-ai destrăbălat..." Și numărătoarea începe cu aceeași cadență de ghilotină.

O zeiță adorată și destrăbălată nu scandaliza societatea sumeriană. De altfel, Shamhat, îmbiindu-l pe Enkidu să intre în „împrejmuitul Uruk, unde oamenii sînt mîndri de veșmintele regale, unde aproape zilnic este o sărbătoare", nu uită să adauge imediat amănuntul că acolo „muierile destrăbălate... vestite prin frumusețe, pline de patimă, făgăduiesc încîntare, ele ademenesc mai-marii din așternutul de noapte".

A blama instabilitatea erotică într-o lume în care prostituţia rituală era un fapt banal pare pentru noi un gest neobişnuit, care nu-i poate aparţine decît romancierului, aşa cum neobişnuit este reproşul acestuia faţă de cruzimile divinei — acte intrate în ritualurile mitologiei sumeriene şi mai tîrziu difuzate în toată aria Orientului Apropiat, De la un punct încolo refuzul lui Ghilgameş poate fi interpretat ca un mod subtil de respingere a perisabilului şi morţii încarnate în eros. Argumentele lui Ghilgameş se desfăşoară conform unei logici, am spune, carteziene. În roman, nici o vorbă de vreo castă Sita. Alături de destrăbălata Shamhat şi nestatornica Isthar, nu apar decît palide figuri feminine aproape neglijabile (hangiţa Siduri, soţia lui Utnaspisthi, Ninsun). Undeva se spune că Ghilgameş este căsătorit cu o Ishkhara care nu ocupă însă vreun loc în evenimentele romanului. Apariţia lui Enkidu determină abandonarea completă a soţiei. Femeia în general ne apare de altfel ca o piedică ce deturnează de la acţiune, slăbeşte sau atenuează structura eroică a personajelor. (Nu i-o trimisese oare Ghilgameş lui Enkidu pe Shamhat exact în acest scop ?) Pentru Ghilgameş perechea înseamnă, în mod evident, Enkidu. Prin Enkidu descoperă solidaritatea spirituală, componentă sublimă a prieteniei materializată retoric în forma colocvială a dialogului. Prietenia, ca formă de solidaritate spirituală, va fi reîntîlnită la cîteva zeci de secole după scrierea lui *Ghilgameş* în literatura avestică zoroastriană şi în şcoala socratică. Este de aceea interesant de observat că portretul ironic al labilităţii feminine şi invectivarea ei îşi au drept corespondent epic în formele romaneşti ale acestui text, ori de cîte ori apare cuplul Ghilgameş-Enkidu, dialogul.

Şi Enkidu detestă, în mod asemănător, feminitatea. Pe patul morţii el o blestemă de altfel în chip oribil pe Shamhat, femeia care, umanizîndu-l, l-a făcut să piardă nemurirea : „Hai să-ţi hărăzesc şi ţie partea ta, destrăbălato, care în lume nu se va sfîrşi în vecii vecilor ; cu marele blestem te voi blestema pe tine, cu blestemul ce în curînd te va ajunge : Să-ţi fie respinse potolirile mîngîierilor tale, fie ca tu să te iubeşti chiar cu urmaşii tăi, să ajungi batjocura femeilor, corbul în casa ta să se spurce, să te tăvăleşti în necurăţenie ca oaia, ca o căţea să te încălzeşti pe cuptorul de oale“ etc. Ulterior el retractează aceste fraze dar numai constrîns de ideea că, în absenţa femeii Sham-

Scanned with OKEN Scanner

hat, nu ar fi fost posibilă prietenia cu Ghilgameș. Invectiva și retractarea ei alcătuiesc dinamica vie a unei psihologii în care disprețul se poate întovărăși cu respectul : „Hai, muiere destrăbălată, — consimte Enkidu — altă soartă să-ți hărăzesc : cel care te-a părăsit să se întoarcă la tine, împărații, regii, stăpînii să te îndrăgească, cel care te-a zărit să se minuneze de tine, deasupră-ți viteazul să-și scuture pletele, cel care pleacă de la tine să-și desfacă punga, să-ți dăruiască pietre prețioase și aur ! Noi te vom ajuta să te răzbuni pe dușmani, vatra lor se va stinge, hambarul lor va secătui“ etc.

Acela care rostește frazele de mai sus este același care, auzind-o pe Ishtar cum îl blestemă pe Ghilgameș de pe zidurile Urukului, săvîrșește un gest atît de grosolan, încît pedeapsa devine inevitabilă : Enkidu, precizează naratorul, „smulse mădularul taurului ceresc (pe care cei doi eroi îl ucid — n.n.) și îl aruncă zeiței în obraz.“

Dialogurile se transformă uneori în veritabile dispute. Repetiția în dialog poate servi în atari cazuri drept mijloc de acuzare a unui personaj prin propriile sale fapte sau delațiuni. Cînd Ishtar se plînge de Ghilgameș părinților ei divini, este evident, din dinamica calchierilor, că nu i se acordă nici un credit moral. Trimiterea Taurului ceresc peste Uruk ne apare de aceea ca un hatîr pe care un părinte, chiar și divin, nu i-l poate refuza fiicei viclene, răsfățate și nedrepte. Dialogul, rearanjat grafic, poate fi citit astfel :

„«Tată, Ghilgameș m-a jignit, Ghilgameș mi-a numărat toate păcatele mele și toate mîrșăviile mele.»

Anu și-a deschis gura și rostește, ei, Doamnei Ishtar, așa grăindu-i :

«Nu cumva tu l-ai jignit pe regele Ghilgameș, încît Ghilgameș ți-a numărat păcatele, toate păcatele tale și mîrșăviile tale ?»

Ishtar și-a deschis gura și rostește părintelui ei Anu astfel :

«Tată, făurește-mi un taur pentru ca el pe Ghilgameș să-l ucidă, se cuvine ca Ghilgameș jignirea să mi-o plătească ! Iar dacă tu nu-mi vei da acest taur, voi bate la ușa Țării-fără-întoarcere, la porțile subpămîntului și le voi deschide, voi scula morții ca să-i înfulece pe cei vii și atunci viii vor fi mai puțini decît morții»“.

Scanned with OKEN Scanner

O altă formă de o excepțională forță dramatică este dialogul personajelor cu obiectele. Enkidu va dialoga cu o ușă, rezumînd astfel eșecul aventurii și rememorînd evenimentele care declanșează tragedia : Enkidu „își ridică ochii din culcuș, stă de vorbă cu ușa... Ușă de lemn, fără noimă și înțeles, nu este nici o judecată întrînsa ! Lemn am căutat pentru tine, pe douăzeci de beru, pînă cînd am văzut cedrul înalt, și acelui copac nu i se afla pereche pe lume. Ești lată de șase gar, doi gar ai înălțime. Zăvorul, veriga și deschiderea ta au doisprezece coți în lungime. Te-am înjghebat, te-am adus, te-am împodobit la Nippur, și de aș fi știut, ușă, că asta îmi va fi răsplata, că asemenea bine îmi vei aduce tu mie, aș fi luat toporul și te-aș fi despicat în surcele".

Premonițiile, ca o altă componentă a universului imaginar, hotărăsc și în textul sumerian ca viitorul să fie cunoscut dinainte de toată lumea. Înainte de a pleca în aventură, Ghilgameș va dori, în mod legitim, la rîndul său, să-l cunoască. Spre deosebire însă de profețiile încurajatoare ale *Ramayanei*, aici premonițiile acreditează invariabil povestea unui viitor sumbru. Regina Ninsun, aflînd viitorul, se lamentează astfel : „De ce mi l-ai dat pe Ghilgameș drept fiu și în piept i-ai băgat o inimă fără astîmpăr ?" Auzind ceea ce va trăi, Ghilgameș „s-a așezat și a plîns ; pe fața lui Ghilgameș curseră lacrimi. Purced pe un drum pe care n-am mai umblat, merg pe o cale pe care nu o cunosc. Norocos dacă fi-voi de acum înainte !" etc.

De aceea drumul lui Ghilgameș se vădește chiar și din acest pasaj ca un drum împotriva destinului. Visele cumplite tălmăcite de Enkidu nu îl pot opri ; îl pot cel mult ambiționa. Cînd Enkidu înțelege printr-un vis că zeii i-au hotărît moartea, Ghilgameș începe lupta împotriva hotărîrii divine. Totuși, „boala înfulecă trupul lui Enkidu" care moare împovărat de rușinea de a muri neeroic. Iar Ghilgameș încearcă să constrîngă destinul să retracteze legea, că „soarta omenească trece, nimic nu va rămîne pe lume". Vrea să dovedească, împotriva tuturor avertismentelor, că există ceva dincolo de pulbere și uitare. Ce anume, încă nu știe. În minte îi revine obsesiv strigătul lui Enkidu din „culcușul de noapte, unde zăcea singuratic" cerînd nemurirea.

Scanned with OKEN Scanner

O interesantă interpretare a lui J. van Dijk (*Le Denouement de Ghilgames au bois de cèdres selon L. B. 2116*), pe marginea unui fragment independent, aruncă o lumină nouă asupra cuplului eroic. Ideea avansată aici este a unui Ghilgameş căzut într-o cursă preparată de destin. Respectivul text îl prezintă pe Humbaba drept păzitorul pădurii de cedri pus acolo de zeul Enlil ; în respectiva pădure îşi aveau reşedinţa însă chiar zeii Anunna şi Enlil, dar nimeni nu-i avertizează pe eroi de acest lucru. Literar vorbind, precizează comentatorul, această tăcere era intenţionată deoarece adevărul era cunoscut de toţi cititorii operei şi chiar de personajul însuşi. Odată Humbaba dezarmat în respectivul fragment, Ghilgameş este dispus să negocieze. Monstrul pădurii de cedri cere iertare, iar Ghilgameş, de o noblețe cuceritoare, afirmă că nu doreşte să ucidă un adversar dezarmat şi inofensiv. Numai „pierderea raţiunii, excesul de furie" al lui Enkidu (vizibil şi în episodul jignirii zeiţei Ishtar) îl duce la pieire pe Humbaba, protejatul lui Enlil. Apoi cei doi prieteni merg să-i ceară iertare lui Enlil, tocmai zeului care le decide pieirea. Acţiunea eroică şi morală se transformă deci într-o acţiune distructivă. Expediţia împotriva lui Humbaba s-a dovedit o capcană ; „păcatul celor doi pentru sumerian, precizează J. van Dijk, era probabil la fel de dramatic, ca şi păcatul căsătoriei lui Oedip pentru greci".

Se mai impune să mai transcriem o observaţie şi anume că, dacă prima parte a textului se manifestă cu precădere într-o formă dialogică, odată cu moartea lui Enkidu şi începutul celui de al optulea capitol el devine un copleşitor bocet. Un plâns cosmic zguduie încheieturile lumii. Toate scenele vieţii comune cu Enkidu îi frig lui Ghilgameş memoria. Un imens monolog interior, frînt din cînd în cînd de prezenţe ireale, certifică un fapt — existînd un monolog, Ghilgameş există într-o singurătate absolută. Eroismul eroului tulburat este convertit în spaimă, iar seninătatea în disperare. El ordonă Universului să plîngă : „Făgaşele lui Enkidu din pădurea de cedri să plîngă pentru tine, necurmat, zi şi noapte, să te plîngă bătrînii dregători din împrejmuitul Uruk, să plîngă cel ce mîna o întinde pe urmele noastre, în munţii împăduriţi să plîngă steii pe care amîndoi împreună ne căţăram, ca o mamă bună să plîngă în hohote pajiştea, cu seva lor chipa-

roşii şi cedrii printre care ne strecuram amîndoi cuprinşi de mînie. Să plîngă urşii, hienele, panterele şi tigrii, capricornii şi lincşii, leii şi zimbrii, cerbii şi ciutele, vitele şi fiarele cîmpului, să plîngă furiosul Ewleh pe al cărui mal am umblat, să plîngă luminosul Eufrat din care am scos apă, să plîngă bărbaţii din împrejmuitul Uruk şi nevestele care au văzut cum am omorît noi taurul, să plîngă preotul din Eredu, care ţi-a preamărit numele, să te plîngă înţeleptul care, vărsînd apă dinaintea zeului Ea, a înălţat numele tău, să plîngă acela care ţi-a uns picioarele, să plîngă acela care ţi-a dat vin, să te plîngă muierea care te-a uns cu bunul ulei sfînt, să plîngă cel care a intrat în iatacul de nuntă dobîndindu-şi soţia după sfatul tău înţelept, fraţii să te plîngă, ca nişte surori, de durere să-şi smulgă asupră-ţi părul !"

Îl plînge, la rîndul său, pe Enkidu „ca o bocitoare" tandră în timp ce, „ca unei mirese, i-a acoperit prietenului faţa, iar el, ca un vultur se tot roteşte deasupră-i, ca o leoaică ai cărei pui s-au prins în capcană..." „Cadavrul-mireasă" fixează imaginea relaţiei exacte dublate de erosul mortuar regăsită intactă la Homer în scena în care Ahile îl plînge pe Patroclu. Tentativa lui Ghilgameş de a-l imortaliza prin piatră pe Enkidu eşuează. După ce va ajunge la capătul avatarurilor sale, va trăi revelaţia că numai cuvîntul îi poate acorda această şansă.

Romanul lui *Ghilgameş* ne comunică azi ideea că numai cuvîntul sau, mai bine spus, arta cuvîntului poate eterniza un destin. Cristalizate în acest spaţiu cultural, formele romaneşti ale *Vechiului* şi *Noului Testament* vor acredita, nu întîmplător, atotputernicia cuvîntului. De la cuvînt la supremaţia spiritualităţii, poetica iraniană nu va face şi ea decît să stabilească o relaţie filozofică necesară.

Privind lucrurile astfel, trebuie să înţelegem că proza subiectivă, scrisă de Ghilgameş, este o formă de eternizare a lui Enkidu. Aceasta ar fi dubla nemurire cucerită de Ghilgameş. Pînă va străbate întregul ei sens, va trebui să rătăcească însă în pustiu, ca mai tîrziu gînditorii iranieni sau aceia ai vechiului Israel. Înfăşurat în zdrenţe sau într-o piele de leu, Ghilgameş poartă „în măruntaie tristeţea", urăşte viaţa, măcelăreşte leii care se hîrjonesc „bucurîndu-se de viaţă", obsedat de spectrul pulberii. Se pare că în acest moment totul devine lut atingîndu-l. Semnul lutului îl urmăreşte pretutindeni iar furia de a nu i se

Scanned with OKEN Scanner

putea sustrage îl determină să arunce totul, ostentativ, în pulbere : animalele pustiului sau ale pădurii, pădurea însăși. Chipul prietenului „care s-a făcut țărînă" îl urmărește dincolo de apele morții și de moarte. Lutul din care este alcătuită ființa îl însoțește și el credincios ca o pecete murdară imprimată pe chip. Portretul pe care i-l face Utnapishti este al unui mort bătrîn din care a mai rămas vie neliniștea : „Pentru ce ți-au căzut obrajii, ți s-a aplecat capul, inima ți-e tristă, chipul îți este veșted, neliniștea în sînul tău sălășluiește, semeni la față cu drumețul de cale lungă, arșița și frigul fruntea ți-au ars-o, și cauți năluci alergînd prin pustie !" Acela care nu-și poate regăsi viața devine în final o pată de noroi, un „trup ferecat în noroi" de care înțelege că nu se va putea desprinde niciodată. Cuvîntul doar va călători poate dincolo de pulbere comunicînd idei, un mod de gîndire și de creație. Din prăbușirea lumilor, singura care se salvează este arta mînuirii sale.

Dintre cele mai tulburătoare stări reflexive ale narațiunii de față, meditațiile lui Enkidu se arată mult peste repertoriul premoniților obișnuite. Capitolul al șaptelea, urmînd celui mai dinamic și mai aventuros capitol al romanului, este de altfel și o amplă meditație pe tema eroismului inutil declanșat de prezența morții iminente. În acest moment epic de răscruce sînt enunțate temele destinului implacabil și ale perisabilității. Lacrimile de pe obrajii eroilor care au învins monștrii pămîntului și ai cerului, dar nu știu ce să facă în fața durerii și a morții, blestemele lui Enkidu culminînd cu bocetele lui Ghilgameș conturează abisuri psihologice tulburate profund de „legea pămîntului" : cine cunoaște legea pămîntului, se spune în *Enkidu în lumea subpămînteană*, ar tot sta și ar plînge.

Proza onirică constituie de aceea o parte deloc neglijabilă a textului epic și aceasta deoarece visele primei părți a textului prefigurează în esență sau, mai bine spus, anticipă tonul epic al secțiunii următoare. Regimul imaginii din visele primelor capitole este transferat treptat în secțiunea tulburătoarei călătorii revelată pentru noi ca o introspecție prin excelență. Premonițiile și visele avansează lent în roman, acaparator, pregătind acea întoarcere completă a privirii personajului central către sine. Prima premoniție care i se face lui Ghigameș, apoi visele tălmăcite de mama sa pămînteană, Ninsun, și de către Enkidu

pregătesc terenul dezechilibrării ființei eroice. Stările relevă o interioritate bogat distorsionată în contradicție cu imaginea — teză a personajului monolit. Visînd, Ghilgameș are intuiția unei alte dimensiuni a existenței. Visul, conchide în cele din urmă Enkidu, „îi lasă celui viu neliniște".

Enkidu în schimb visează numai atunci cînd este sensibilizat de boală : boala fiind pentru fiara umanizată forma supremă a trăirii inefabile. Enkidu visează arătări îngrozitoare, dintre cele mai stranii cu putință : „Un om am zărit, tulbure îi era chipul, semăna la față cu pasărea furtunii. Aripi de pasăre erau aripile lui, ghearele lui erau gheare de vultur. Am început să mă lupt cu el, însă el m-a învins, am început să mă apăr, însă el pe umerii mei a sărit, a scormonit pămîntul și m-a scufundat într-însul". Această arătare care seamănă după descriere cu Sfinxul îl înfrînge pe Enkidu și îl duce „în casa de negură, în sălașul lui Irkalla, în casa de unde cel intrat niciodată nu iese, pe o cale pe care înapoi nu te poți întoarce, în casa în care cei ce locuiesc sînt lipsiți de lumină, unde hrana lor este pulberea și mîncarea lor este lutul și sînt îmbrăcați ca păsările, în veșmînt de aripi, și nu văd lumina, trăind doar în beznă. Iar zăvoarele porții sînt acoperite de praf ! În casa pulberii în care am intrat, am văzut regi care și-au lăsat cununa, am văzut împărați purtători de cunună care au stăpînit altădată pămîntul". Visul fantastic al lui Enkidu aruncă în banal tot ceea ce va descoperi Ghilgameș. În acest pasaj găsim de altfel teme care vor face carieră : lupta omului cu Sfinxul și *fortuna labilis* a Ecclesiastului.

În năzuința de a se sustrage legii lutului, Ghilgameș visează desprinderea de condiția umană. Călătoria sa metafizică ne apare în acest context ca o formă de înstrăinare pe care au cunoscut-o toate personalitățile de excepție atunci cînd au intenționat să depășească limitele omenescului. De obicei căutarea lor triumfală a însemnat un eșec fertil pentru specie. Fiecare a înțeles ceva mai mult, deși nimeni nu a aflat cu nimic mai mult decît ceea ce știa în clipa plecării. Oboseala drumului, sentimentul amar al irosirii au produs însă o teribilă înnobilare. Ei au învățat să prețuiască ceea ce disprețuiseră sau ignoraseră. În cazul lui Ghilgameș, zeița detestată și zidurile prozaice ale Urukului capătă un alt sens. Pentru a-l comunica lumii, creatorul l-a psihanalizat pe erou, romancierul Ghilgameș

Scanned with OKEN Scanner

pe personajul Ghilgameș. Artistul creator — scria într-un roman Henry Miller — are ceva în comun cu eroul", în sensul jertfei și neîntreruptei experiențe pentru a forța enigmatica înfățișare a vieții. În romanul lui Ghilgameș, cei doi, artistul și personajul, au provocat la rîndul lor încă din zorii civilizației umane această mare enigmă pentru a se lăsa descifrată.

Scanned with OKEN Scanner

FANTASTICUL CĂLĂTORIEI NEÎNTRERUPTE

Dacă pentru formele romanești ale poeticii vedice timpul și spațiul erau, în ceea ce privește raportarea lor față de real, funcții indiferente, iar pentru poetica povestirii romanești sumeriene spațialitatea constituia reperul ei central, literatura veche egipteană poate fi considerată expresia unei civilizații care a trăit prin excelență cu obsesia timpului.

În toate marile simboluri culturale ale străvechii civilizații egiptene stă înscris de altfel un mod paroxistic de revendicare a eternității. Întreaga creativitate a unui popor inteligent și senzual, despre care s-a spus că îi plăcea și știa să-și trăiască viața cu exuberanță, o găsim înghețată în forme arhitectonice sau plastice impersonale, supravegheate de o dogmă excesiv de rigidă. Iar dogma Egiptului faraonic nu era interesată decît de eternitate, o eternitate care a determinat o dedublare, pusă de exegeți la originea acelei profunzimi a sufletului egiptean din care s-au hrănit și ficțiunile sale. Probabil că din această cauză, pe cît de îndepărtată, de ermetică și stranie ne pare arhitectura civilizației egiptene, pe atît de apropiată ne este literatura sa. Absorbită să exprime neliniștea ființei dinaintea timpului, ea a știut totodată să confere o plasticitate remarcabilă evenimentelor acesteia. Existența, privită în dimensiunea ei temporală infinită, nu putea fi altceva — tradusă în planul artei epice — decît o invariabilă și neîntreruptă călătorie alimentată de o eternă stare de criză în care spațiile reale se suprapuneau pînă la confuzie peste cele magice, imaginare. Din scurtcircuitatea reperelor spațiale s-a născut treptat și acaparator fantasticul. Toate datele civilizației și sensibilității nu puteau duce, după toate aparențele, decît spre

Scanned with OKEN Scanner

acest stil al ficțiunii, apropiat prin plonjarea permanentă în fantezia exuberantă de literatura vedică dar amintind uneori, prin rigoarea împinsă pînă la schematism a construcției epice, de poetica discursului romanesc sumerian.

Piramidele, prezența lor solitară în deșert, bogățiile fabuloase destinate să însoțească eternitatea acreditau speranța că ceea ce protejau ar fi avut șansa să reziste cît și timpul. Fără acest imens orgoliu al supraviețuirii nelimitate nici piramidele și nici mumiile nu și-ar fi avut probabil o rațiune. Mitologia, prin mitul eternei renașteri a lui Osiris, se găsește la rîndul ei implicată în tot acest scenariu unde a avut rolul de a afirma ideea perenității formelor vieții inteligente și a morții ca „transmutație spirituală". Înfășurate în lințolii scumpe, foițe de aur, pietre rare, bandaje, rășini și uleiuri minerale, mumiile au fost rîvnite de timpuriu de profanatorii avizi să se aleagă cu ceva din splendoarea unui concept „lucrat în aur". În spațiul de civilizație egiptean, piramida, mumia și labirintul nu erau de altfel decît trei elemente destinate să înlesnească cît mai eficient „marea călătorie". Cu o funcție pur spirituală, ele alcătuiau o trinitate obiectuală menită să traducă în forme materiale cele mai prețioase raționamente logice ale gîndirii egiptene. Amenemhet al III-lea construia, cu acest scop, un labirint cu trei mii de camere descris de Herodot și Strabon, pentru a sugera, prin piatră și arhitectură, probabil conceptul de călătorie infinită. Mormîntul „faraonului nostalgic" descoperit de Gustave Jéquier nu este și el decît o construcție subpămînteană formată din o sută cincizeci de metri de galerii executate din materiale magnifice cu o asemenea perfecțiune, încît amintesc de lipsa de cusur a piramidei lui Keops și care par echivalentul în piatră al singurătății.

„Un labirint — scria Borges — este o casă făcută pentru ca oamenii să rătăcească în ea ; arhitectura lui, bogată în simetrii, este subordonată acestui scop." Imaginat de Borges într-o proză fantastică drept revers oribil și ilogic al magnificului Oraș al Nemuritorilor menit să ascundă, cu alte cuvinte, drumul spre cuprinderea absolută a universului, labirintul ar fi parodia fericirii și a ideii de cunoaștere. Un mod de deturnare de la revelarea ideii și adevărului condiției umane. Considerat însă o formă de cuprindere a unui adevăr, el nu ar semnifica decît o conștientă demistificare pusă la cale de deținătorii adevărului, un drum

Scanned with OKEN Scanner

al minciunii și al iluziei. Obsesie a Egiptului antic care trăiește nostalgia eternității absolute, labirintul poate fi privit ca o emblemă a marilor sale iluzii transcendentale, o formă a formidabilei speranțe în stare să ridice timp de milenii piramide gigantice irosind energii uriașe, îndepărtînd de la căile raționale ale cunoașterii. Este pentru noi aproape incredibil că o civilizație neîntreruptă mai bine de trei mii de ani nu a putut păși, în domeniul speculativ, mai departe de scenariul călătoriei transcendentale, în ciuda dotării sale spirituale de excepție. Privind-o din timpul nostru, lumea veche egipteană pare de aceea victima unei viclene deturnări de la ceea ce ar fi îndrumat-o propriul ei geniu nativ, constructiv, iscoditor și îndrăzneț.

Pe fațadele templelor, în piramide și labirinturi, pe bandajele mumiilor, podoabele poate cele mai de preț sînt hieroglificate. În Egipt totul poartă o inscripție ; începînd cu templul și pînă la cel mai umil obiect vin spre noi mesaje destinate și ele eternei călătorii temporale. Frumoase, hieroglifele concurează pictura. Prin cantitate pot fi considerate veritabile cărți sculptate migălos în piatră. Despre inscripțiile heroglifice de pe templul din Edfu se spunea, de pildă, că dacă cineva ar vrea să le descifreze și ar scrie de dimineața pînă seara, ar avea nevoie de douăzeci de ani ca să le isprăvească. Pentru vechii egipteni cuvîntul, verbul erau atotputernice deoarece conțineau latent puteri magice. O formulă scrisă echivala cu o imensă forță spirituală. Ceea ce, pentru configurația prozei, a formelor romanești va avea consecințe importante.

Toată literatura egipteană respiră, la rîndul ei, prin magic. Scenariul călătoriei fiind tema centrală a trăirii spirituale, era imposibil ca el să nu-l contamineze și pe acela al existenței și al artei. De aceea pentru a căpăta un sens înalt, viața a fost atașată, ca un prolog, la scenariul călătoriei în eternitate a sufletului. Călătoria eternă se pregătea, cu alte cuvinte, din timpul vieții prin simulacre aventuroase. Viața nu putea fi decît un fragment al eternului avatar, o călătorie care o prefigura în mic pe aceea eternă (motiv care va influența decisiv proza romantică europeană). În planul creației artistice putem afirma că aproape tot ce s-a păstrat din literatura Egiptului faraonic respectă acest cadru, fie că este vorba de texte magice, autobiografice, istorice, narațiuni fantastice sau povestiri

Scanned with OKEN Scanner

romanești. Temele invariabile ale prozei egiptene, regăsite cu o mereu sporită consecvență, sînt *migrația* persoanelor și *încadrarea unei aventuri fictive într-un timp plauzibil* irealizat pe parcurs. Timpul precizat epic — fragment al celuilalt timp nelimitat care apasă covîrșitor peste prezentul narațiunii — este de regulă acela al domniei unui faraon (persoană istorică echivalentă cu istoria) sau eternitatea însăși, ca în *Cartea morților*. Dacă *încadrarea* este de obicei exactă (procedeu prin care este prezentată drept credibilă o acțiune fantastică), *migrația* nu ține cont de geografia reală. Spațiile sînt diverse : exotice, fabuloase, magice și reale. Trecerile sînt firești și au loc de obicei printr-o dezangajare tipică sufletului etern care nu suportă capcana unei geografii limitate. De aici nu va fi decît un pas pînă la negarea posibilității de existență a morții (a inexistenței absolute). Gîndirea speculativă a egipteanului procedează exact invers față de aceea a gînditorului sumerian. Timpul ființei fiind din această perspectivă practic nelimitat, spațiul va fi în cele din urmă și el străin de orice limite.

Literatura epică a înflorit în Egipt alături de cîntece și imnuri omagiale, alături de poezia de dragoste și poezia magică. *Textele piramidelor* și *Textele sarcofagelor* dau dimensiunea extraordinarei proliferări a magiei în viața civilizației egiptene. Crearea lumii pare și ea un act exclusiv magic, după cum reiese din *Papirusurile magice de la Torino* (sec. XVII î.e.n.), unde este transcrisă o „Formulă pentru zeul care a devenit zeu creîndu-se pe el însuși, care a creat cerul, pămîntul, văzduhul, focul, oamenii, animalele, turmele, reptilele, păsările, peștii și care este rege peste zei și peste oameni și a cărui viață ține mai multe veșnicii, care nu are vîrstă, care are nenumărate nume, pe care nici zeii nu le cunosc, nici cei de dincolo“ [1]. Pentru magicienii egipteni a afla numele ascuns al unui zeu și a-l rosti echivala cu dobîndirea unui ascendent asupra acelui zeu. Odată acest lucru înfăptuit, zei și demoni sînt puși la treabă : ei vor acorda privilegii sau vor transfera asupra omului o parte din puterea lor de a fi ubicui și proteici, de a parcurge în toate sensurile timpurile și spațiile posibile. „Fenomenul“ magiei transpus

[1] Ion Acsan, Ion Larian-Postolache, *Poezia Egiptului faraonic*, Editura Univers, 1974.

în plan epic echivalează aici cu unele procedee ale romanului modern. Un exemplu în acest sens — pe care îl vom discuta la timpul său — este efectul obținut de autorul *Povestirilor lui Setne* prin introducerea în narațiune, pînă la un punct, a unui narator care este, după cum vom afla pe parcurs din propria sa relatare, mort de mult.

Modelul epic celebru al literaturii egiptene, model la care se raportează majoritatea textelor vechi egiptene, este, fără îndoială, așa cum ne-a parvenit prin vremi, *Cartea morților*. Scenariu impresionant al călătoriei metafizice a sufletului, acesta se înfățișează ca o suită de discursuri rostite de diverse personaje înaintea grotei funerare și a zeilor cu scopul de a se înlesni regenerarea celui mort și accesul său la Maat (adevărul), la identificarea cu Ra sau Osiris. Scris la persoana întîi, acest veritabil roman poematic narează aventura unui personaj generic relatată de el însuși. Personajul abstracțiune „N" poate fi *eu*, cel ce citește și se angajează efectiv gîndindu-se la călătoria posibilă a sufletului său în eternitate, și *el*, cel care citește pentru ipoteticul *eu-tu*. În clipa lecturii se operează automat substituirea lui „N" impersonal și prototipic, ca în literatura expresionistă, printr-o proiecție sau identificare pe care textul contează de la bun început prin indicațiile de lectură. În acest mod se stabilește și timpul concret al călătoriei epice ; timpul epic devine o funcție a lecturii. Cu alte cuvinte, timpul epic real se naște din complicitatea celui ce a scris cu cititorul, complicitatea instaurată independent de celelalte personaje ale textului. Dacă timpul nu este fixat în narațiune, el există însă ca o latență activată oricînd acest text va fi citit de un lector fermecat de frumusețea lui incomparabilă sau timorat de conținutul lui magic. Poate că în nici o altă împrejurare ideea că opera literară nu ființează decît în actul emoțional participativ al lecturii nu este mai adevărată și mai vie ca aici. Compozițional, autorul prezumtiv al *Cărții morților*, acela care a creat un text, în care întrezărim cristalizată o structură romanescă, dintr-o suită de formule magice și ceremonialuri religioase, a scontat pe acest efect. L-a ajutat probabil în acest sens și concepția lumii sale despre cuvinte — realități moarte care nu se animă și nu-și dovedesc teribila forță estetică (pentru că adevărata magie a frumosului este aici) decît atunci cînd sînt rostite, citite, deci în actul efectiv și implicat al lecturii.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă spaţiul epic al acestui scenariu romanesc este impersonal şi neinteresant (o grotă, un mormînt, o barcă, locul nedefinit din cer sau de sub pămînt unde stau zeii), timpul în schimb este surprinzător de elastic şi de concret, deoarece el este timpul emoţiei, al trăirii estetice, al gîndirii sensibile. Citind *Cartea morţilor* „ne jucăm" de fapt cu lux de amănunte propria extincţie simţind o sfîşietoare rupere de existenţă. Trăim şi timpul în care practic nu vom mai fi ; participăm în viitor suferind în prezent. Procedeele retorice esenţiale ale epicii egiptene scontează cu precădere pe o emoţie esenţială de acest gen, temporalizată. Alături de personajele „N", „preotul-sameref", „preotul-iunmutef" — eul lectorului —, în roman îşi fac apariţia şi prezenţele mute şi atemporale dinaintea cărora primii îşi rostesc discursul (Osiris, „Clanul Zeilor", „Marele Zeu", „Cei 42 Zei", Ra etc.). Ultimii sînt complet absenţi din discursul epic. Deoarece personajele care se manifestă verbal doresc acceptarea lui „N" de către categoria sus-amintită printr-un şir de implorări şi rugăminţi destinate să-l dezvinovăţească pe acesta de acte reprobabile presupuse, discursul epic lasă să se întrevadă un act anterior al erorii şi acuzării la nivelul întregii umanităţi, o vină generică şi abstractă reîntîlnită mai tîrziu în relaţia dintre personaje şi divinitate din textele *Vechiului Testament*. Dezvinovăţirea lui „N" printr-o confesiune dramatică şi tulburătoare este în orice caz mai sugestivă în plan narativ decît intervenţia unor personaje acuzatoare.

Un alt efect demn de reţinut şi extrem de interesant este dubla identificare a personajului generic atît cu lectorul ipotetic trăind într-o temporalitate reală, cît, de la un anumit moment, şi cu Osiris, Ra etc., prezenţe proiectate într-un timp infinit. *Eul* celui ce citeşte solidar în actul lecturii cu „N", se contopeşte totodată şi cu eternitatea lui Osiris. Citind *Cartea morţilor*, lectorul prezumtiv trăieşte simultan prezentul la un mod dramatic, dar încearcă şi senzaţia eternităţii : „... eu acum sînt nasul prin care Marele Stăpîn respiră, el care face astăzi să trăiască oricare om, în ziua sfîntă cînd se umple ochiul în cea din urmă zi din anotimpul celor două luni de iarnă...", „Eu vin" (la voi, spre voi, la tine), „am venit", „vreau să te văd", „priveşte-mă", „eu vă cunosc", „iată-mă-s" sînt

formulele cele mai rulate de personajul în căutarea veşniciei : „Am scormonit tot cerul — spune el — orizontul cu brazde adînci l-am răsturnat săpîndu-l, am străbătut în lung şi-n lat tot pămîntul lăsîndu-mă de-a pururi cucerit de tot ce mi-au lăsat prea fericiţii mei strămoşi ; căci eu sînt, numai eu acela, ce vin într-adevăr învăluit jur împrejur cu magice formule. Cu gura mea am încercat mîncăruri şi apoi le-am scos din mine afară căci eu cu adevărat sînt zeul stăpîn peste Duat. Acestea iată, mie mi-au fost date, pentru a gusta în tihnă fericirea..." [2]

Călătoria nu se va finaliza însă vreodată deoarece identificarea cu Ra semnifică practic transgresare infinită. Apoteoza înseamnă călătorie în marea barcă a lui Ra şi trecerea prin cercuri de flăcări : „O, flacăra aceasta care arde jur împrejurul lui Ra ; ea care adună mănunchi în jurul soarelui lumina, astfel că însuşi uraganul blînd îngenunchează în faţa bărcii condusă de Ra, ea lucind în ceruri străluceşte ; iată-mă, astăzi am venit la tine... Priveşte-mă trecînd, în al tău nume, prin cîmpul fericirilor, eu, Ra, eu zeul mult mai mare decît tine sînt acela care are în seama lui pe acei zei din clanul celor nouă şi cărora le împart mîncare".

Călătoria metafizică este de la un punct şi o călătorie fantastică deoarece lectura acestui text odinioară sacru este profund neliniştitoare. Sub aparenţa firescului au loc o mulţime de întîmplări incontrolabile. O mumie povesteşte despre senzaţia sublimă a trupului golit de organe, înfăşurat în bandaje şi bandelete sacre, despre modul în care a renunţat la tot ce aparţinuse pămîntului şi despre dorinţa de a se absolvi de realul pămîntean pentru a pătrunde în lumea morţilor unde se poate bucura de privilegiul contemplării eterne... „Eu — spune „N" — în veci de veci am să pot să văd şi discul soarelui fierbinte şi apoi la fel, în orice noapte, luna." O formulă magică îl va ajuta apoi să-şi recapete inima şi conştiinţa de esenţă eternă şi divină. Mumia revine la o nouă „viaţă" : „Inima mea — rosteşte „N" — tot a mea va rămîne şi acolo... Mi s-a dat înapoi conştiinţa datorită inimii mele ; ascult iarăşi bătăile inimii mele şi braţele din nou mă ascultă, picioarele mele de asemeni, şi oricînd pot fără teamă

[2] Citatele din *Cartea morţilor* provin din ediţia sus-amintită. În transcriere am preferat forma lineară.

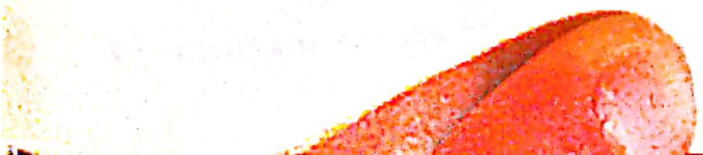
Scanned with OKEN Scanner

să împlinesc orice-mi dorește Ka ; niciodată nu va rămîne zălog al meu suflet și nici trupul nu-l vor reține captiv la Marile porți de apus ale împărăției morților".

Împărăția morților nu este și ea, prin urmare, decît un moment de tranziție căci, identificîndu-se cu Ra, cu lumina solară, noua întrupare își va continua avatarul ca lumină însăși, într-adevăr o amețitoare călătorie teoretizată parcă de concepțiile cosmologice ale secolului douăzeci. Pentru tipul vedic tentativa spirituală a egipteanului ar fi părut, să recunoaștem, o vanitate absurdă, o încercare aberantă de a trece iluziile în absolut, deci de a absolutiza ca fapt existențial iluzia, și deci echivalentă cu instalarea concretului în spirit. Spiritualizarea la care recurge egipteanul i s-ar fi înfățișat ca un act mecanic (mumificare) însoțit de unul uniformizator (formulele generale ale abjurării) și nu un efort personal de înnobilare a eului printr-un act de asceză (meditația prin care s-ar sustrage fatalității karmei și iluziei).

Literatura ulterioară a civilizației faraonice, fructificînd scenariul epic al *Cărții Morților*, a dizolvat sentimentul de groază în puțin umor la care a adăugat doze variabile de ironie. Autorii au intuit că tensiunea creată în *Cartea Morților* rămîne, la urma urmelor, nu numai inimitabilă, dar nici recomandabilă pe spații mari. Acest gen de fantastic psihologic va fi întîlnit totuși în proze foarte vechi, dependente mult încă de model, cum este *Povestea lui Sinuhet* scrisă probabil la începutul mileniului doi înaintea erei noastre.

„Nobilul prinț și comandant, vistiernicul regelui și curtean de frunte, supraveghetorul și guvernatorul pămînturilor faraonilor în țara asiaticilor rătăcitori, cel binecuvîntat de rege și îndrăgit de dînsul. Însoțitorul său Sinuhet", ale cărui ranguri vorbesc de la sine despre cineva care întrunește toate garanțiile morale, om politic și persoană importantă în administrația regală, relatează într-o uimitoare confesiune eliberată de scrupulele prozatorului sumero-babilonian strania întîmplare care i-a marcat definitiv existența. Aflăm astfel că Sinuhet îl întovărășea pe prințul Sesostris într-o expediție militară victorioasă cînd un sol îl vestește pe prinț de moartea tatălui său, faraonul Amenemhat I. Sesostris, succesorul de drept la tron, pleacă în cea mai mare grabă dar și în cel mai mare secret din



Scanned with OKEN Scanner

tabără. Iată însă că alți soli vin să-i înștiințeze și pe ceilalți prinți despre tragicul eveniment. Întîmplător, Sinuhet se află foarte aproape de unul dintre aceștia ; el îl aude vorbind despre intenția de a smulge fratelui mai mare puterea. În acest moment, cu puternicul nobil Sinuhet se întîmplă un lucru absolut inexplicabil : „Inima mea se tulbură, brațele îmi căzură pe lîngă trup, un clănțănit puternic îmi cuprinse mădularele. Dintr-un salt mă depărtai pentru a găsi un ascunziș ; m-am așezat între două tufișuri spre a sta departe de oricine ar fi trecut pe drum. Apoi m-am îndreptat spre miazăzi, dar nu-mi pusesem în gînd să mă duc la curtea și la palatul regal, căci îmi făceam socoteala că vor avea loc lupte și bătălii și credeam că nu voi mai fi în stare să trăiesc după aceste nenorociri..." [3]

În Sinuhet se instalează groaza. În loc să-l înștiințeze de complot și să se gîndească la apărarea protectorului său, sau la influențarea armatei în acest sens, Sinuhet o rupe pur și simplu la fugă. El fuge și de teama ca Sesostris să nu afle de criza sa de lașitate, dar fuge și de sabia prințului rival care l-ar fi ucis dacă ar fi descoperit că Sinuhet îi cunoaște taina. Nimic însă concret nu l-ar îndemna pe Sinuhet să trăiască un moment de o asemenea lașitate. Cu toate acestea omul aflat în culmea onorurilor, care mergea tihnit pe o cărare în amurg, își schimbă brusc existența. Fără ca vreo explicație logică să-i poată motiva actele, Sinuhet aleargă în mod irațional, cu gîndirea blocată, fără să știe măcar unde vrea să ajungă. În ambianța epică inițială evocată realist, se produce o fisură. Cadrul epic real bine precizat se distorsionează cu o repeziciune incredibilă. Sinuhet străbate distanțele nebunește ; doarme sub cerul liber, ocolește cetățile cu o barcă furată, plutește pe Nil, ajunge la o fortăreață de graniță din deșert. Iese din Egipt pe furiș și, prin deșert, își continuă mai departe fuga. Este pe punctul de a muri de sete, dar niște „asiatici rătăcitori" îl salvează. Unul dintre aceștia, care fusese în Egipt, îl recunoaște și îl ajută să se întremeze. Sinuhet fuge apoi mai departe dintr-o țară în alta. Din Petni la Kemwer, din Kedem, la Byblos și înapoi la Kedem, unde stă un an și jumătate, el străbate

[3] Constantin Daniel și Ion Acsan, *Faraonul Keops și vrăjitorii*. Povestirile Egiptului antic, Editura Minerva, 1977.

Scanned with OKEN Scanner

țările și cetățile coastei siro-palestiniene. Este luat de regele țării Retenu ca sfetnic după ce furnizează o relatare mincinoasă despre fuga sa. Se știa cine este și fostele ranguri il ajută să obțină aici altele. În Retenu se însoară, are copii, își întemeiază o altă familie, luptă, cucerește, face ordine în bandele de tîlhari, ajunge un om de seamă. Și la fel de brusc reapare, de astă dată, obsesia Egiptului.

Sinuhet face în așa fel ca faraonul Sesostris, instalat încă de la fuga sa pe tron, să afle de soarta lui și să-l cheme. Își abandonează iar familia, rangul, averile. Fuge în Egipt unde i se pregătesc, în semn de mare cinste, piramida, sicriul și tot ceea ce pretinde „marea călătorie". Apoi se visează murind fericit, trecînd din mica aventură a vieții, executată cu virtuozitate, în aceea eternă. În confortul egiptean — mărturisește Sinuhet proiectîndu-se încă de viu cu voluptate în imaginea mumiei sale —, „urmele anilor au dispărut de pe chipul meu, răzîndu-mă. Părul mi-a fost pieptănat, insectele au rămas în deșert și hainele soioase, nomazilor. Îmbrăcat acum în pînză fină de in, uns cu ulei pur și întins pe un pat, am lăsat nisipul celor ce locuiesc acolo, și uleiul de lemn celor ce se ung cu el... Mi s-a construit o piramidă de piatră în mijlocul celorlalte. Mai marele sculptorilor a luat în primire terenul care mi se rezervase, mai marele desenatorilor desenă, maistrul sculptor sculptă, supraveghetorii lucrărilor funerare au avut grijă de toate. Toate obiectele care se pun de obicei în morminte au fost dispuse și într-al meu... Mi s-a făcut o statuie placată cu aur, cu o fustiță de aur fin, din ordinul majestății sale. Pentru nici un alt om nu s-a făcut atît, și eu m-am bucurat de favorurile regelui pînă la moarte".

Sinuhet parcurge o geografie reală dar fabuloasă pentru timpul său. Cu micile halte, viața sa nu este la urma urmei decît o neîntreruptă călătorie. Trecerea din spațiul real al vieții cotidiene în acela incomensurabil al deplasării consemnînd totodată o criză de destin declanșează fantasticul. Timpul real în care personajul se mișcă este de fapt acela care însumează timpul vieții și al existenței infinite. Ce poate fi altceva piramida dacă nu un port în care personajul va lua o corabie pentru eternitate ? În afara deplasării, viața sa nu posedă o altă istorie. Iar istoria vieții își are ca moment crucial apariția șocului, a fisurii în real, aceea care declanșează viteza și succesiunea. Groaza

Scanned with OKEN Scanner

fantastică este punctul de plecare al adevăratei trăiri, momentul care pregătește ruptura și intuirea sensului suprem al existenței. De aceea textul egiptean are și virtuți de parabolă. Prin modul discret și inefabil în care groaza se insinuează în real, *Povestea lui Sinuhet* aduce cu *Femeia uriașă* a lui Pedro A. de Alarcon unde, ca și aici, nu se poate stabili cu certitudine dacă ceea ce provoacă neliniștea este o realitate sau o proiecție a eului frămîntat de vinovăție. Reținem, ca o dimensiune spirituală specifică, o particularitate unică literaturii epice egiptene, și anume detensionarea completă cu care este tratat fenomenul morții ; spre deosebire de literatura sumeriană și aceea vedică unde moartea poate produce tensiunea tragică, aici existența pare un preludiu al sărbătorii morții.

Un alt text elaborat aproximativ în aceeași perioadă, dar îngroșînd și relativizînd totodată atmosfera fantastică, este *Povestea naufragiatului în insulele lui Ka* din fabuloasa țară Punt (ultima fiind considerată a fi India) — ceea ce ar însemna în insula sufletului, deoarece Ka era și denumirea dată de egipteni unuia dintre cele două suflete ale omului. Relatarea se naște din dialogul unui personaj numit Însoțitorul cu un Prinț, în clipa în care o corabie acostează după o lungă călătorie într-o cetate egipteană, scopul final al voiajului.

Prințul este profund neliniștit. Călătoria sa pînă la hotarele de miazăzi ale țării Wawat și de dincolo de ostrovul Senmut nu avusese succes iar de acest lucru va trebui să dea seamă în fața regelui. Deși nu se plînge, Însoțitorul îl îmbărbătează : „Limpezi să-ți fie gîndurile cînd vorbești regelui și nu te bîlbîi cînd îi răspunzi. Gura omului poate să-l izbăvească, vorbele lui pot să-i aducă îngăduința și milostivirea". Însoțitorul se grăbește apoi să povestească „o năpastă asemănătoare acesteia pe care am avut-o de întîmpinat eu însumi, în vreme ce mă îndreptam spre minele Măriei Sale și pluteam în josul Mării Străverzi..." Prințul este deci un păgubos supraviețuitor al unui naufragiu care a adus pierderi considerabile, iar Însoțitorul accidental se oferă generos să-i sugereze un scenariu posibil pentru relatarea pe care Prințul i-o va face faraonului. Pînă aici totul decurge normal, cu un ton obiectiv ireproșabil. Urmează apoi întîmplarea propriu-zisă în nararea căreia autorul ei își propune să facă neve-

Scanned with OKEN Scanner

rosimilul cît mai convingător. Însoţitorul descrie cu lux de amănunte insula pe care a fost aruncat de o furtună a Mării Străverzi. Aici, precizează el, a găsit fructe şi legume, un adevărat belşug vegetal. Fericit că a scăpat cu viaţă, înalţă o jertfă zeilor drept mulţumire. În clipa următoare un zgomot înfiorător îl paralizează de groază. El povesteşte cum a văzut „venind un şarpe-balaur uriaş, lung de treizeci de coţi şi barba sa ce măsura mai mult de doi coţi. Purta pe trup o platoşă de aur, sprîncenele sale erau din pietre scumpe de lapislazuli şi înainta maiestuos". Balaurul i se adresează în limbaj omenesc : „Cine te-a adus aici, cine te-a adus, micuţule ? Cine te-a adus ? Dacă şovăi să-mi spui cine te-a adus în această insulă, te voi preschimba în cenuşă..." etc.

Balaurul îl ia apoi pe cel ce relatează între fălcile sale şi îl duce într-o peşteră. Aici Însoţitorul îşi povesteşte în amănunţime naufragiul. Balaurul îl felicită că i s-a îngăduit accesul la insula sufletului Ka — insulă paradisiacă. Îl asigură că va recăpăta tot ce a pierdut şi că îşi va da sfîrşitul numai în ţara sa pentru a fi înmormîntat cu fastul necesar, semn indiscutabil de graţie divină. În continuare Balaurul îşi spune propria poveste : Cum din şaptezeci şi cinci de şerpi-balauri, o mare familie, a mai rămas doar el şi că, deşi este un mare vrăjitor, nu a putut face nimic pentru rudele sale mistuite de o stea căzută din cer. Aflăm că Balaurul este „craiul Ţării Punt", stăpînul miresmelor de oliban şi mir Kekenu, că, după ce Însoţitorul va pleca din insulă împreună cu echipajul şi corabia readuse prin magie, insula se va scufunda în apele mării.

Dialogul cu apariţia fantastică este de un realism tulburător : „Eu m-am prosternat, cu braţele încrucişate, în faţa lui. Şi el mi-a dat o încărcătură de tămîie... de colir negru, bastoane de fildeş, cîini de vînătoare, maimuţe cu coadă lungă, babuini şi tot felul de produse fine şi preţioase. Am încărcat totul pe nava aceea. Apoi, cînd m-am prosternat ca să-i mulţumesc, mi-a spus : vei ajunge în ţara ta peste două luni, îţi vei strînge copiii la piept, vei reîntineri acolo şi vei fi îngropat acolo. Atunci m-am îndreptat spre mal, lîngă navă, şi am salutat echipajul care era în ea. Pe mal i-am mulţumit stăpînului insulei". Toate aceste profeţii, precizează Însoţitorul, s-au şi întîmplat. Garanţie adevărului stă el însuşi, faptul că farao-

Scanned with OKEN Scanner

nul l-a ridicat la mare cinste. „Privește la mine — se adresează el Prințului — cel care am atins pămîntul Egiptului după ce am văzut și am trecut prin atîtea. Ascultă-mă, deci, căci ascultarea aduce mult folos oamenilor."

Dar Prințul răspunse :

„Nu fi șiret, prietene ! Care este cel care ar da în zori apă de băut unei păsări care trebuie tăiată dimineața ?"

Replica finală pune la un mod ironic întreaga relatare sub semnul neîncrederii. Un sîmbure de îndoială totuși persistă : faptul că ne aflăm încă pe puntea unei corăbii abia acostată — vehicul al aventurii — și că Însoțitorul este o persoană cu un rang important la care onoarea ar putea fi mai presus de pălăvrăgeala fantezistă. Cei doi sînt apoi călători care au atins în mod cert teritorii mai mult sau mai puțin cunoscute. Însoțitorul pretinde că ar fi avut privilegiul să poposească, încă în viață fiind, în insula vrăjită a lui Ka, acolo unde va avea acces sufletul său după moarte. Semnul că va fi absorbit de marea călătorie este că el se simte deja incapabil de fixare într-o geografie anume. Însoțitorul străbate spațiile într-un chip ce pare nelimitat și care îi stă practic la dispoziție. Momentul relatării sale coincide cu așteptarea călătoriei eterne. Acesta însă este ultimul lucru neîmplinit din tot ceea ce i s-a promis în insula lui Ka. Autorul însuși ne îndeamnă să-l credem pe Însoțitor. El este de la bun început „un prea vrednic" care nu spune „vorbe fără temei". În final răspunsul obraznic al Prințului pare de aceea al unui om fără minte, imatur sub raportul experienței și departe de grația artei. Ideea e că aventura Prințului nu putuse fi decît una absolut prozaică, ca și sufletul său dealtfel, iar îndemnul Însoțitorului viza înnobilarea acesteia printr-o înscenare imaginară. De aceea autorul nu l-a selectat ca narator decît pe Însoțitor și povestea lui — o experiență subiectivă sublimată cu artă în ficțiunea literară. Autorul, naratorul și cititorul trăiesc, cu alte cuvinte, vraja fantasticului. Prințul însă este cel nedemn de a fi fermecat de frumusețea artei cuvîntului, exclus din grația imaginației și a literaturii. Criteriul verosimilului, al conformității cu realitatea, care va face carieră abia în literatura greacă, ilustrat aici prin sensibilitatea opacă și prozaică a Prințului, nu este pentru autorul acestui text decît o

Scanned with OKEN Scanner

dovadă de grosolănie artistică. Suspendarea lui progresivă, prin introducerea masivă în nuvele, povestiri sau romane a magiei, a înscris definitiv literatura civilizației egiptene în sfera ficțiunii prin excelență. Simplificînd într-un sens lucrurile, pentru a sugera mișcarea regimului imaginii și oscilația retoricii narative putem spune că narațiunea egipteană debutează în „chip sumerian", cu o afirmare a exigenței pragmatice a conformității cu realitatea, și sfîrșește în „chip vedic", cu o profitabilă, pentru proză, exuberanță a fantazării. Formula narativă ne apare ca un hibrid extrem de viabil care își va crea în zonă urmași spirituali, de regăsit în textele biblice sau romanul alexandrin.

Un text celebru în acest sens, păstrat fragmentar, și conceput în aceeași manieră a cadrului în cadru, a poveștii în poveste, este *Faraonul Keops și vrăjitorii* (Povestirile papirusului Westcar), scris aproximativ în aceeași perioadă. Cele patru secvențe — asemeni unor capitole de roman — narează tot atîtea fapte senzaționale din vremea faraonilor Djeser, Nebka, Snefru, Keops, relatate de prinții Khefren, Bauefre, Dedefhor. Personajele centrale ale întîmplărilor sînt — în primele trei — cîte o Căpetenie a cititorilor faraonilor (magicieni prin excelență), iar în ultima, magicianul Djedi. În general textele vorbesc despre „pildele de putere" ale celor ce pot mînui formulele magice.

Magia a fost de altfel în literatura epică a Egiptului faraonic procedeul esențial de materializare a temei sale favorite. Metamorfozele, trecerea materiei dintr-o înfățișare în alta, a ființelor dintr-o formă în alta sugerează mentalității noastre suspicioase la mistere sau transmutații o beatitudine a devenirii, o translare perpetuă ca o imagine de o neliniștitoare lipsă de stabilitate a lumii. Aceasta se lasă în chip, am spune, nesăbuit la discreția stăpînilor peste plăsmuiri, forțe spirituale nevăzute, formule și cărți magice. Astfel, Principele Khefren prezintă pe Căpetenia cititorilor, Webaoner, regelui Nebka. După dovezi că posedă aptitudini excepționale, magicianul își pedepsește soția adulteră — ca dovadă supremă a forței sale magice — dar nu oricum ci la un mod mai mult decît spectaculos, de față cu faraonul însuși, căruia îi dă

Scanned with OKEN Scanner

cu acest prilej şi o nouă dovadă a puterilor sale. Mai întîi un crocodil din ceară făcut de Webaoner, pe care este înscris „programul de funcţionare“ („Pe cel ce va veni să se scalde în iazul meu tu prinde-l şi nu-i mai da drumul“), devine crocodil adevărat care îşi îndeplineşte întocmai misiunea. În consecinţă amantul stă şapte zile pe fundul iazului, mort de-a binelea, după care cadavrul reînsufleţit este adus de crocodil la mal şi depus la picioarele asistenţei. Webaoner transformă iar crocodilul înfricoşător, care îl sperie şi pe rege, într-unul mic de ceară. Faraonului i se relatează adulterul iar acesta dă pe loc sentinţa. Crocodilul de ceară devine iar unul adevărat, mistuit definitiv în apele lacului împreună cu amantul femeii magicianului, iar femeii, arse de vie, i se aruncă cenuşa în fluviu.

În povestirea Prinţului Bauefre, Căpetenia cititorilor (scribul Djadjaemonkh) îl distrează pe plictisitul rege Snefru. În acest scop este organizată pe lac o adevărată paradă a frumuseţii. Douăzeci de tinere superbe acoperite numai de cîte un văl, vîslesc într-o luntre de aur şi lemn scump. În timpul petrecerii, uneia dintre tinere îi cade în lac un giuvaer. Tristeţea ei copleşeşte întreaga serbare. Căpetenia cititorilor repară însă rapid mica defecţiune : prin cîteva formule magice el aşază jumătate din apa lacului peste cealaltă jumătate, culege giuvaerul, rearanjează apele şi serbarea continuă. După cum este lesne de observat, totul merge către complicaţia fantastică şi spectaculosul ostentativ. Dacă aici însă sînt relatate fapte ieşite din comun petrecute într-un timp îndepărtat, odată cu apariţia în naraţiune a Prinţului Dedefhor evenimentele se mută în prezentul relatării. Perspectiva epică se schimbă complet. La curtea lui Keops şi în prezenţa regelui s-au depănat pînă acum o mulţime de întîmplări uluitoare ; de astă dată lovitura de teatru în planul naraţiunii va veni din procedeul retoric folosit în continuare de autor. El transformă rudimentele miraculoase în fantastic pur şi simplu, implicîndu-ne emoţional în desfăşurarea unor evenimente ce scapă explicaţiei, dar sînt redate cu un aer obiectiv, convingător. Autorul intră în scenă ca narator şi martor ocular. Trebuie să precizăm că de obicei apariţia *martorului ocular* transformă, în epica egipteană, miraculosul în fantastic.

Prinţul Dedefhor devine un narator fără prea mare importanţă. Rolul principal îi revine în esenţă naratorului

Scanned with OKEN Scanner

implicat (proiecţia noastră despre acela care scrie şi narează), devenit personaj dramatizat şi faţă de care reacţionăm la fel ca şi faţă de celelalte prezenţe epice. Ne aflăm înaintea unei relatări ca reprezentare în care identitatea naratorului dramatizat cu autorul (martor) a fost simţită ca mijlocul cel mai eficient de creare a atmosferei fantastice.

Prinţul Dedefhor are misiunea de a-l aduce la curtea lui Keops pe magicianul Djedi. Călătoria pe Nil pînă la Djedi, întîlnirea celor doi, convorbirea dintre ei, revenirea la curtea faraonului sînt descrise cu o grijă remarcabilă pentru transcrierea fidelă, am spune realistă a oricărui detaliu. Înaintea asistenţei convocate la palat, Djedi lipeşte la loc capete tăiate, face dovada că ştie lucruri tainice, necunoscute faraonului, prevesteşte schimbarea dinastiei şi numeşte pe mama viitorului faraon rămasă însărcinată cu însuşi Ra. De aici înainte urmează povestea acestei naşteri. Imaginea sare din obiectiv în ireal. Dar în miraculosul magic al acestui roman, oaza epică creată de Dedefhor dă dimensiunea fantastică a cadrului narativ. Timpul este şi aici infinit pentru că trecutul, prin faraonii citaţi, apoi prezentul epic al faptei magice şi viitorul deschis de magica naştere a noului faraon constituie o dimensiune unitară şi eternă. Magia, erijată în vehicul al călătoriei neîntrerupte, asigură deplasarea în timpi reali care, însumaţi, concurează eternitatea.

Călătoria lui Uenamon plină de peripeţii dramatice ce debutează în Theba primului profet al lui Amon, Herihor (aproximativ secolul al XI-lea î.e.n.), şi se continuă în Fenicia, Tir, Biblos, Cipru — cu toate datele ei de memorial de călătorie — sfîrşeşte asemănător în fantastic. Uenamon pare în final victima unor întîmplări halucinante. Naraţiunea debutează ca jurnal şi cade definitiv în nebulos. Astfel, Uenamon abia pleacă din Egipt în misiunea sa destinată procurării unei cantităţi de lemn de cedru pentru barca sfîntă a lui Amon, cînd, în prima cetate, Dor, îi sînt furate mai multe obiecte din argint. Deşi este asigurat de craiul Beder că hoţul va fi prins, îşi continuă călătoria după nouă zile de aşteptare inutilă. În Tir stă puţin. Ajuns în Biblos, ia toată averea corăbierilor, anunţîndu-i că le-o va restitui atunci cînd va ieşi la iveală şi argintul său furat. Pe ţărm Uenamon construieşte un cort în care îşi ascunde averea şi statuia

Scanned with OKEN Scanner

zeului Amon. Craiul din Biblos îi porunceşte însă să părăsească ţinutul. După douăzeci de zile de ameninţări şi aşteptare îndărătnică, o viziune a unui preot al craiului din Biblos îl determină pe acesta să-l cheme pe Uenamon. Dar Uenamon, diplomat iscusit, este deja îmbarcat pe o corabie. Va debarca, totuşi, şi, la palat, după o convorbire violentă, are cîştig de cauză. Firește că fără viziunea preotului care-i poruncea regelui să pună mîna pe statuia lui Amon, prezenţa acestuia în Biblos ar fi devenit indezirabilă. Regele acceptă să dea o parte din lemnul pretins, lemn trimis în Egipt, de unde încep să vină banii şi darurile. Mereu alte conspiraţii îl reţin însă pe Uenamon în Siria. Este căutat pentru a fi omorît de duşmani ai Egiptului. Regele Biblosului îl ajută să fugă cu o corabie aruncată însă de furtună pe ţărmurile Alasiei (Cipru). Cetăţenii oraşului sînt pe punctul de a-l ucide, dar el scapă flatînd-o pe crăiasa Heteb. Uenamon ştie să mîngîie orgoliile, să scormonească ambiţiile, să-i învrăjbească pe unii împotriva altora. Se face util, dă sfaturi dezinteresate, se insinuează cu abilitate oriunde nu este dorit. Aparent şters, figură comună şi neajutorată, este de fapt un sergent cu funcţie de general. Înţelegem odată cu succesul absolut al misiunii sale că un mare imperiu nu-şi putea alege decît un sol pe măsură. Din păcate manuscrisul se întrerupe odată cu sosirea lui Uenamon în Alasia. De aici înainte, ştiut fiind modelul epic al prozei egiptene, este probabil ca el să-şi fi desfăşurat aventura în cadre din ce în ce mai senzaţionale.

Din ceea ce am parcurs se desprind totuşi aceleaşi caractere : călătoria (deplasare) şi respectarea timpului real în narare, scurtcircuitarea spaţiilor parcurse (treptat fantastice), trecerea rapidă a deplasărilor într-o cvasieternitate. Magia este şi ea prezentă, dar nu la modul ostentativ. E cert că toată călătoria lui Uenamon ar fi eşuat dacă personajul nu ar fi fost şi un cititor magician. Statuia zeului Amon a jucat în acest sens un rol cheie. De aceea relatarea „obiectivă“ a acestor peripeţii, fantasticul este la fel de prezent ca în oricare alt text al Egiptului faraonic. După cum spuneam, majoritatea povestirilor debutînd în stilul celei mai pure proze realiste, sfîrşesc în stilul celei mai tranşante proze manieriste, cristalizate nu întîmplător în cultura alexandrină unde elenismul fuzionează cu tradiţia literară egipteană. A

Scanned with OKEN Scanner

stîrni *stupoarea* și *uimirea* prin descrierea unor crize, fisuri în real în care metamorfozele înlesnite de magie, aventurile uimitoare prevalează, constituie și obiectivul literar al (scribului) autorului Eunena care a trăit la sfîrșitul dinastiei a nouăsprezecea.

Povestea celor doi frați dovedește maturitatea prozei egiptene și motivează prestigiul de care s-a bucurat în lumea antichității. Textul amintește, după unii, prin structură și minunatele aventuri ale personajelor, de proza evului mediu european. Motivul castității amenințate, însoțit de motivele seducerii și calomniei (o demonstrație recentă oferă în acest sens studiul *Femeia lui Putiphar* de Adrian Fochi) va fi preluat și prelucrat de textele biblice în povestea legendarului Iosif slujitor al egipteanului Putifar și va avea ulterior o difuziune enormă.

Doi frați, Anubis și Bata, locuiesc împreună. Bata, „un flăcău vînjos, de nu-și afla pereche în toată țara" („puterea unui zeu sălășluia în el"), muncește cu plăcere în gospodăria fratelui său. Fratele mai mic Bata creează armonie în jur. El înțelege limbajul animalelor și, în general, pe acela al naturii. Fisura se produce odată cu propunerea adulterină a soției lui Anubis : „Vino să petrecem un ceas împreună, să ne drăgostim amîndoi ; vei avea doar de cîștigat, căci îți voi face veșminte frumoase". Bata o respinge, asemeni lui Ghilgameș pe Ishtar, iar femeia, înspăimîntată că va fi pîrîtă soțului, înscenează violul nereușit. Tragedia lui Hippolit se află întreagă aici și ea este relatată cu un rar simț dramatic : „Cînd, după obiceiul lui, s-a întors soțul ei seara, a găsit-o în pat, prefăcîndu-se bolnavă. Ea nu-i turnă apă pe mîini, ca de obicei. Soțul ei îi spuse : cine ți-a spus ceva rău ? Și ea îi răspunse : Nimeni nu mi-a spus ceva rău, afară de fratele tău cel mai mic. Cînd a venit să ia semințe pentru tine și m-a găsit stînd singură mi-a spus : Vino să petrecem o oră împreună, hai să ne culcăm... Astfel mi-a spus dar eu nu i-am dat ascultare. Nu sînt eu mama ta ? Și fratele mai mare nu e pentru tine tatăl tău ? Astfel i-am spus și el s-a speriat ; m-a bătut ca să nu-ți spun nimic".

Anubis încearcă să-l ucidă pe Bata, dar acesta, prevenit de o vacă, fuge. Sulița fratelui nu îl ajunge. Săritura din real într-o suprarealitate ficțională e produsă. Cu

ajutoare supranaturale, Bata scapă şi îi poate mărturisi lui Anubis adevărul : „Cum ai putut să alergi ca să mă ucizi tîlhăreşte cu suliţa pentru că te-a aţiţat tîrîtura aceea ?“ Apoi Bata se castrează şi pleacă definitiv în Valea Pinului nu înainte de a indica fratelui Anubis semnele prin care va afla dacă este în primejdie. Anubis pleacă acasă şi îşi căsăpeşte nevasta. În Valea Pinului, Bata îşi făureşte o frumoasă gospodărie iar zeii îi trimit o splendidă soţie pe care zeul Mării, prin intermediul unei cosiţe furate şi bine mirositoare, o plasează ulterior faraonului. Femeia îl urăşte pe castratul Bata, ca mai tîrziu femeia lui Putifar pe soţul mutilat ritual. Ea îi destăinuie faraonului secretul puterii fostului ei soţ — inima din vîrful Pinului. Copacul e doborît iar Anubis presimte semnele nenorocirii. Pleacă în Valea Pinului unde îşi reînvie fratele, apoi cei doi pun la cale răzbunarea împotriva femeii necredincioase.

Bata se preface într-un taur superb, cumpărat pentru frumuseţea lui de faraon. În apropierea femeii taurul îi aminteşte despre crima pe care a săvîrşit-o. Femeia îl determină pe faraon să taie taurul, dar Bata se metamorfozează în doi copaci de Persea care îi vor vorbi mai departe. Copacii sînt tăiaţi şi făcuţi mobilă, dar o aşchie este înghiţită de femeie care rămîne însărcinată şi naşte un băiat (care este chiar Bata). Ajuns moştenitor şi apoi faraon, Bata o judecă pe soţia-mamă.

Ceea ce ni se pare extrem de important este realizarea unei temporalităţi incomensurabile şi a unei atmosfere psihologice pedepsitoare prin mijlocirea metamorfozelor. Moartea poate fi anulată prin infinite soluţii de supravieţuire. *A muri* în aceste condiţii înseamnă a continua călătoria incomensurabilă în anonimat, dincolo de ceea ce pot cuprinde frazele unui text romanesc despre destinul fără început şi sfîrşit. Prin încrederea acordată supravieţuirii cu mijloace magice, proza de acest gen creează asupra cititorului o difuză atracţie nostalgică. Ea iese din sfera basmului deoarece prin final reintră cu gravitate în registrul epicii obiective. Bata devine faraon al Egiptului şi după ce „el trecu la viaţa veşnică“, fratele mai mare îi ia locul. Pentru imensa istorie a Egiptului, totul poate fi posibil. Grija pentru păstrarea tonului realist apare şi din precizarea finală : „Scrierea aceasta — se spune — a ajuns cu bine la capăt sub îndrumarea scribului Ka-Gabu, care ţine de vistieria faraonului — bucu-

Scanned with OKEN Scanner

ră-se de viaţă, sănătate şi putere ! — şi sub îndrumarea scribului Hori şi a scribului Meremipet. Acest sul l-a făcut scribul Eunena, care are cartea. Celui ce o va vorbi de rău, zeul Thot să-i fie potrivnic !"

Nuvela lui Eunena respectă în esenţă aceleaşi principii ca orice nuvelă fantastică modernă. Dezvoltarea tehnicii realiste de relatare dramatizată, ruptura în sentimentul de realitate, efortul de a face neverosimilul cît mai convingător cu putinţă converg spre realizarea unei veritabile „estetizări a fricii". Culminaţia acestui model narativ care se va dizolva în propria sa perfecţiune, determinînd apariţia bogatei literaturi a aventurii miraculoase, are loc în primele secole de dinaintea şi din timpul erei noastre. Cu specificaţia că, în locul speranţei, se instalează fie ironia, fie atmosfera sumbră şi tragică a violenţei. Orientul transmite Occidentului tezaurul său de cultură retopit într-o nouă formulă romanescă. Spre deosebire de civilizaţiile vechi ale Orientului, caracterizate prin excelenţă de o gîndire mito-poetică, Grecia realizează desprinderea raţiunii de mit, apariţia gîndirii filozofice conceptuale şi reflexive. Tonul ironic al romanului de aventuri scris în Grecia elenistică şi la Roma nu se putea afirma decît în condiţiile unei noi spiritualităţi, ironia fiind o formă de detaşare intelectuală superioară şi un semn al reflexivităţii.

Trecerea atmosferei obiective şi imaginii epice realiste în fantastic au decis treptat, după opinia noastră, în literatura Egiptului vechi, apariţia unui model romanesc original. Transmutaţiile în exces au condus, cu alte cuvinte, prin amploare şi regia înlănţuirii, la o nouă realitate narativă. Construcţia epică în care un loc important a fost acordat tehnicii întoarcerilor în timp s-a alcătuit prin transpunerea în planul real a scenariului călătoriei eterne a sufletului după modelele cunoscute. Structura romanescă *a Povestirilor lui Setne* poate fi considerată, după opinia noastră, una din realităţile epice remarcabile în care culminează mijloacele retorice şi procedeele narative ale literaturii egiptene.

În esenţă se păstrează şi aici acel ton de relatare obiectivă pe care l-am găsit în inscripţiile de pe stelele funerare sau glorificînd fapte de vitejie de care Egiptul antic era probabil plin de vreme ce numărul acelora care s-au păstrat este apreciabil. În acest text romanesc îşi

Scanned with OKEN Scanner

trimit reflexul mai toate formele de scriere cultă veche egipteană, de la lirica magică şi relatarea biografică, la nuvela fantastică. Acţiunea se desfăşoară în timpul mai multor domnii şi cuprinde numeroase personaje înrudite, ca o adevărată cronică a unei familii. Episoadele sînt legate între ele prin personajul Setne, Prinţul cult şi virtuoz al magiei, deoarece în lumea lui prima însuşire o atrăgea automat şi pe cea de a doua. Confesiunea, relatarea obiectivă şi rememorarea se interferează în atmosfera magic-miraculoasă. Trebuie să înţelegem că, fără fapta magică, confesiunea şi remerorarea, aşa cum se realizează aici, nu ar fi avut un suport epic în coordonatele gîndirii speculative şi logice egiptene. Prozatorul manevrează timpurile, posedă intuiţia celui mai expresiv unghi de relatare prin naratori diverşi precum şi mijloacele de a face cît mai plastică întreaga ţesătură miraculoasă a evenimentelor. El nu deconspiră de la bun început nici miza romanului şi nici figura sa centrală, ci construieşte mai întîi un splendid cadru care prepară intrarea în scenă a lui Setne, şi anume povestea cărţii magice a lui Naneferkaptah, relatată de sora şi soţia acestuia, Ihuret, martor ocular al evenimentelor.

La persoana întîi, Ihuret îşi povesteşte marea aventură : căsătoria, naşterea copilului Mer-ib, modul în care Naneferkaptah află de cartea magică a zeului Thot şi apoi despre hotărîrea lui de a o avea cu orice preţ. Ihuret este naratorul acestei prime părţi şi tot ceea ce este relatat cu fidelitate — dialogul dintre personaje, rezumare de evenimente, comentarii — este însoţit de o mare tristeţe, pînă la un punct inexplicabilă. Ihuret este atentă la toate reacţiile celor din jur, la înregistrarea fiecărui amănunt al călătoriei spre Coptos şi apoi spre punctul indicat unde sub ape se află cartea rîvnită. Soţul ei o obţine recurgînd la rîndul lui la magie. Ihuret răsfoieşte apoi şi ea cartea magică : „El mi-a pus în mînă cartea şi acolo am citit o formulă magică cu care am vrăjit cerul şi pămîntul, lumea de dincolo, munţii şi marea şi am înţeles tot ce spuneau păsările cerului, peştii din mare şi fiarele din munţi...“ Numai că iniţierea în tainele absolute pretinde un preţ greu. Imediat copilul celor doi se îneacă. Thot nu poate suporta afrontul adus de un muritor. „Ne urcarăm pe puntea corăbiei — relatează în continuare Ihuret — şi fără să întîrziem plutirăm spre miazănoapte de Coptos, pînă la locul în care copilul Mer-ib căzuse în Nil. Eu

Scanned with OKEN Scanner

am părăsit cortul corăbiei faraonului, am căzut în șuvoiul fluviului și l-am rugat pe Ra. Toți oamenii corăbiei scoaseră un strigăt și-l vestiră pe Naneferkaptah : el ieși din cortul corăbiei faraonului și rosti o formulă magică deasupra mea... se întoarse la Coptos împreună cu mine, îmi hărăzi lăcaș de veci, se îngriji să mă îngroape ca pe o prințesă sau ca pe o femeie de neam mare, lăsîndu-mă să mă odihnesc în gropnița în care se odihnea copilul meu Mer-ib."

Naratorul întîmplărilor povestite pînă acum este așadar o moartă care nu se oprește în relatare odată cu consumarea propriului deces. Ea descrie și moartea lui Nanefekaptah, îngroparea acestuia împreună cu acea carte magică, pentru a conchide : «Iată tristele fapte petrecute din pricina acestei cărți despre care am zis : să-mi fie dată ! Nu vei avea parte de un lucru din pricina căruia ne-am jertfit viața !»

Spuse atunci Setne :

«Să mi se dea această carte pe care o văd între tine și Naneferkaptah sau o voi lua cu de-a sila».

Naneferkaptah se ridică din culcușul său și spuse :

«Poate că tu ești Setne, către care această doamnă a spus acele cuvinte dureroase ? Vei reuși să-mi iei cartea prin puterea ta de scrib sau prin biruința ta asupra mea la jocurile de table ? Să jucăm așadar o partidă de table !»"

Venit deci să ia cartea magică, Setne ascultă povestea dobîndirii ei de la mumia lui Ihuret. După partida de table, Setne cîștigă cartea. Naratorul se schimbă ; relatarea evenimentelor decurge de aici înainte cu o sporită imparțialitate. Posesor al cărții, Setne își atrage la rîndul lui furia lui Thot și Ptah, corelată cu aceea a lui Naneferkaptah. El trece prin încercări cumplite, aventuri uluitoare ce se dovedesc în final simple iluzii magice menite să-l determine să restituie textul furat, ceea ce și face, iar „Naneferkaptah rîse și grăi așa : «Este cartea aceea pe care ți-am dat-o mai înainte...»" etc. Setne duce la îndeplinire totodată unele dorințe ale magicianului mort care poate dialoga cu el și metamorfozat în preot. În acest moment înțelegem că între Setne și defunct se interpuneau secole, că cei doi au putut conversa dincolo de timp : „Tatăl tatălui meu a grăit către tatăl meu spunînd : «A spus tatăl tatălui tatălui meu către tatăl tatălui meu că mormîntul lui Ihuret și al fiului ei Mer-ib

Scanned with OKEN Scanner

se află alături de colțul de miazăzi al casei căpeteniei ostașilor Medgiai...»“ etc.

Partea a doua a narațiunii îl prezintă pe marele magician Setne a cărui soție rămîne însărcinată după ce mănîncă un vrej de pepene. Se naște Siosiri, copilul minune, atît de inițiat încît își permite să-și plimbe cu dezinvoltură tatăl în Amenti, cetatea morților sau lumea cealaltă, pentru a contempla pe viu modalitățile de ispășire : „Intrară în a patra încăpere și Setne văzu oameni care torceau și împleteau funii, în vreme ce măgari aflați în spatele lor mîncau : acolo erau alți oameni a căror hrană, numai apă și pîine, era așezată deasupra lor și, cînd se ridicau să o dea jos, alți oameni săpau gropi sub picioarele lor pentru a-i împiedica să ajungă la mîncare...“ Concluzia este că : „Cel ce trăiește bine și fără greșeală pe pămînt are o soartă mai bună în Amenti, dar cel rău are parte de o soartă rea“. Apogeul romanului va fi consemnat de lectura de către micul Siosiri a unei scrisori pecetluite aduse de un barbar din Etiopia. Sub pretextul că citește, Siosiri relatează de fapt întîmplări petrecute cu o mie cinci sute de ani în urmă al căror protagonist fusese, pentru că el, aflăm în final, este reîncarnarea lui Horus, fiul lui Paneși, cel ce salvase cu cincisprezece secole în urmă pe un faraon de un alt Horus, fiul etiopiencei, magician vrăjmaș. Aducătorul scrisorii prezente nu este decît Horus, fiul etiopiencei reîncarnat, cel ce se întrecuse, cu alte cuvinte, odinioară în vrăji cu Horus, fiul lui Paneși, alias Siosiri, și fusese învins. Siosiri—Horus, fiul lui Paneși, după ce face dovada celor mai teribile performanțe magice, îl distruge pe rival și se volatilizează pentru a se reîntoarce în lumea din care venise. Dar Setne suferă pentru fiul Siosiri. În chip de răsplată, soția sa îl va naște pe Usermontuhor — „darul lui Siosiri care vrea să-și consoleze tatăl“.

Ca și relatarea lui Ihuret, aceea a lui Siosiri este o succesiune de fapte magice : apariții și dispariții de persoane, nori înfricoșători, bolți de piatră, bărci uriașe, metamorfoze și călătorii cu viteze neînchipuite. Cel ce relatează însă întîmplările teribile este — nu întîmplător — un *martor*, un participant. De altfel în epica egipteană *dublurile naratorului* sînt fie un Însoțitor (al principalului păgubaș din *Povestea naufragiatului în insula lui Ka* sau al faraonului din *Povestea lui Sinuhet*), fie un Cititor

Scanned with OKEN Scanner

sau magician în postura scriitorului ca personaj (Webaoner este cel ce *scrie* și săvîrșește a doua minune relatată faraonului Keops, iar protagonist și autor al celei de a treia este, în mod asemănător, scribul și magicianul Djadjaemonkh).

Ceea ce ni se pare remarcabil pentru *Povestirile lui Setne* este miza disputei și anume *cartea*, obiectul cel mai important în care se condensează o spiritualitate.

Timpul conflictual măsoară apoi și el milenii. Siosiri plasează în prezentul epic o înfruntare dintr-un trecut imemorial. Sensul și faptele textului cu evidente virtuți romanești se răstoarnă. Ca și timpurile epice în esență dizlocate. Ceea ce se petrece în final anticipă de fapt cu secole drama lui Naneferkaptah și Ihuret, ca să nu mai vorbim de aceea a lui Setne. Prezentul și trecutul se luminează reciproc. Horus, fiul lui Paneși, Naneferkaptah, Setne și Siosiri—Horus sînt nume care desemnează pe protagoniștii unei dinastii de spirite și de magicieni în care se concentrează performanțele spirituale ale unei lumi. Ideea familiei de spirite protagonistă a unui roman va fi exploatată, după cum vom vedea, de autorii textelor biblice. În acest sens proza egipteană prefigurează una dintre cele mai intelectualizate experiențe romanești care își va afla un ecou și în literatura zoroastriană.

Soluțiile retorice de rezolvare a fantasticului produs de motivul dominant al deplasării într-o temporalitate incomensurabilă dovedesc și ele același lucru, întemeiate la rîndul lor pe „filozofia" personajelor de prin plan : magia. Descoperirea virtuților sugestive ale naratorului defunct care narează în prezentul epic poate fi considerată una dintre cele mai puternice modalități narative de producere a fantasticului care va funcționa și în Occident sau în romanul modern, în general.

Modelul metamorfozelor, la rîndul său, ne va întîmpina familiar și în proza lui Ovidiu, și în romanul cavaleresc sau proza romantică germană, cum ar fi de pildă faimosul pasaj povestit de maestrul Klingsohr logodnicilor Heinrich și Mathilde în *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis. Proza romantică germană va acorda însă un mare interes nu numai magiei, ci și lumii visului, aparițiilor supranaturale, malefice, ce însoțesc groaza. Sentimentul confortabil din proza fantastică egipteană unde magia era un adjuvant al vieții eterne se volatilizează. Fisura dintre real și inexplicabil se adîncește tocmai pentru că spiritul

Scanned with OKEN Scanner

pozitivist al Occidentului dorește să treacă totul prin raţiune, iar viaţa de dincolo de moarte este mai degrabă un infern care își trimite diavolii pe pămînt. Neliniștitoarea perspectivă a conștiinţei asupra vieţii sufletului după moarte conferă fantasticului noi valenţe artistice. Personajul defunct introdus în naraţiune ca narator nu mai amuză pe nimeni. Romanele fantastice vor descrie cu lux de amănunte sarabanda nocturnă a strigoilor agresivi spre groaza personajului martor și a cititorului. Dacă spiritul lui Naneferkaptah simulează numai pedepsirea încăpăţînatului Setne, la urma urmei un violator de morminte, în textele moderne pe vizitatorul rătăcit incidenţa cu strigoii l-ar putea costa chiar viaţa. Fantasticul reieșit din depoziţia naratorului defunct a luat naștere în proza egipteană din necesitatea îngroșării veridicului, a acreditării senzaţiei că ceea ce se petrece în plan epic intră în sfera realului. Jocul subtil de relaţii de acest tip reapare de altfel cu prisosinţă și în proza modernă.

Dacă în Sumer și Babilon se copiază mereu de-a lungul secolelor un corpus aproximativ același de texte care au fost absorbite de un text pe care îl putem citi ca pe un mare roman, despre Egipt s-ar putea spune, dimpotrivă, că numărul textelor originale este imens. Literatura epică egipteană se impune totuși, în mod paradoxal, mai mult prin modelul epic ce îi tutelează consecvent nucleele fundamentale. Numeroșii autori care își semnează operele nu fac decît să compună, cu un straniu respect, variante ale unui același model acronic, canon care guvernează spiritualitatea lumii culte egiptene, de la constructorul de piramide la pictorul mormintelor regale. Această consecvenţă, departe de a vorbi despre o epică mimetică — deoarece originalitatea artistică, efortul de a capta atenţia prin provocarea uimirii graţie celor mai incredibile aventuri sau a celor mai sfîșietoare drame ies permanent în evidenţă — a consacrat și a perpetuat în fond valorile fundamentale ale elitei Egiptului antic. Acestea au stat la baza romanului epocii elenistice și a manierismului literar preparat în laboratoarele alexandrine, constituind totodată sursa acelui prestigiu cultural care a determinat imensa difuziune a culturii egiptene, începute de altfel de foarte timpuriu, și în care un loc aparte, după cum vom vedea, îl ocupă spiritualitatea vechiului Israel.

Scanned with OKEN Scanner

Se știe că din vasta literatură avestică elaborată pînă în secolul opt î.e.n. nu s-a putut salva decît un corp literar sumar și anume trei cărți : *Vendidâd, Yaçna, Visperd.* Ele compun laolaltă *Avesta* sau *Zend-Avesta* (Legea și explicarea ei). Lor li se adaugă un text ceva mai tîrziu numit *Khordah Avesta* (Mica Avesta).

Aceste texte expun doctrina zoroastriană sau zarathustriană, după numele figurii proeminente care a sintetizat o etică cu totul specifică îmbrățișată de lumea iraniană. Numeroase reminiscențe indică un patrimoniu originar de credințe și zei comune cu literatura vedică a Indiei ariene. Dincolo de aceasta însă, nimic nu mai poate face posibilă vreo apropiere între cele două sfere de cultură.

Zeul înțelept și bun al lui Zarathustra și Absolutul hindus (Brahman) amintesc într-adevăr de un fond spiritual comun lumii ariene ; ei sînt, conform lui Paul du Breuil, autorul studiului *Zarathoustra et la transfiguration du monde,* primii zei transcendenți cu o vădită superioritate supraumană care depășesc naivitatea mito-ritualistă a vechilor zei. Literaturile însă, prin poetica lor, diferă radical. Geografia severă și mediul neprimitor al contraforturilor munților Pamir și Hinducuș, apoi clima ținuturilor Khorasan, Margiana, Buhara, Samarkand, Bactriana au conservat, după același autor, în lumea iraniană, o asprime și o virilitate excesivă tipic ariană, pe care arienii Indiei o vor pierde odată ajunși în condiții climatice deosebite, unde au devenit defensivi, contemplativi, fantaști și discursivi.

Avesta conține, pentru mitologii și istoricii religiilor, textele de cult care îl celebrează pe zeul unic abstract,

Scanned with OKEN Scanner

neantropomorfizat, Ahura Mazda, „augustul creator al gîndirii bune", al inteligenţei speculative. Scrisă în general într-un stil limpede, fără podoabe, nu înseamnă însă că textele care o alcătuiesc au fost elaborate şi fără artă. Unele legende, imnuri ar putea fi comparate cu sacrele cîntece ale Indiei, dar, literar vorbind, arta lor poetică nu are nimic comun. În van vom căuta în *Avesta*, afirma C. de Harlez acum un secol (*Avesta* tradusă de el apare în limba franceză în 1881, la un secol deci după contestata versiune a lui Anquetil du Perron), acea vioiciune a sentimentelor, naivitatea fermecătoare, bogăţia imaginaţiei, strălucirea imaginilor, somptuozitatea limbajului care caracterizează *Rig-Veda !* În *Avesta* splendorile creaţiei nu scot exclamaţii de uimire şi încîntare ; cel ce scrie doreşte să fie „exact, precis şi complet". El sacrifică totul preciziei şi claritătii. Repetiţiile în exces, enumerările, ritmul slujesc unei uriaşe dorinţe de elucidare. Numele personajelor sînt termeni abstracţi — aşa cum vom vedea că se întîmplă şi în literatura chineză tradiţională — care desemnează înţelepciunea, puterea, sănătatea, gradul de iniţiere etc. Şi aici, ca şi la arienii vedici profetismul este necunoscut. „În timp ce Europa stagna în naturalism — preciza Harlez — iar India idealiza totul, întemeind un panteism cu totul specific, Iranul avestic distinct şi spiritualizat conferea tuturor concepţiilor sale un caracter moral, izgonind miturile pe care popoarele vecine le-au dezvoltat şi multiplicat. Toate personalităţile create prin mazdeism, invers ca geniile ariene, au un caracter abstract şi spiritual."

Personaj mitic, figură legendară, descendent dintr-o dinastie de regi, nume desemnînd un grup de iniţiaţi, mag sau astrolog la curtea regelui Vishtaspa — Zarathustra a fost un reformator spiritual dar şi un creator de excepţie ale cărui dialoguri i-au influenţat deopotrivă pe Platon şi pe filozoful şi romancierul chinez Qu Yuan şi ale cărui idei şi modalităţi narative se regăsesc în formele romaneşti ale *Vechiului Testament*. Zarathustra a fost din punct de vedere literar un precursor de o importanţă uriaşă. Textele scrise de el sau atribuite lui, au avut de altfel în epocă o audienţă enormă, urmată cu toate acestea la cîteva secole de o incredibilă uitare. Opera lui Zarathustra a fost victima legendelor deformatoare şi a intoleranţei vremurilor.

Scanned with OKEN Scanner

Considerat multă vreme mag, el s-a dovedit în fapt, după exegeze atente, un rival al preoţilor vrăjitori mazdeo-mithraişti. Discutat exclusiv ca reformator, el s-a dezvăluit ca un spirit artist capabil să inventeze modalităţi estetice originale cu mare destin literar. Ca şi legenda procreării sale în deplină puritate de către cuplul Poorshasp şi Daghdo, cheia gîndirii lui Zarathustra este triada formată din gîndirea pură, cuvintele pure şi acţiunile pure. Primatul purităţii desemnează însă înainte de toate primatul rigorii spirituale şi creatoare. Dacă în alte arii de cultură epicul debutează prin personaje ficţionale, de data aceasta putem vorbi de o identitate făţişă între personajul naraţiunii, ficţiunea literară şi personalitatea celui care creează.

Fără temple şi statui, ideile aceluia care a trăit probabil între secolele VIII-VII î.e.n. au răspîndit în epocă imaginea fără precedent a unui zeu care nu îşi propunea să arunce asupra omului pedeapsa eternă şi considera că este esenţial ca omul să lupte pentru supremaţia spiritului bun în conştiinţa sa şi nu a acţiunilor josnice. În acest mod a fost teoretizată *alegerea* prin proprie voinţă a luminii sau a minciunii din această lume în care totul este amestecat, răul fiind instrumentul care permite creaturilor sensibile să-şi exerseze în lupta benefică voinţa lor pură de a se împotrivi emanaţiilor lui Ahriman. Inteligenţa începe să constituie supremul argument din perspectiva căruia omul se erijează în postura unui coautor spiritual al divinităţii. Ahura Mazda, zeul unic, afirmă legătura spirituală şi nu pe aceea etnică, familială. El este un judecător, deoarece salvarea nu depinde de un arbitraj divin ci de valoarea axiologică a conduitei în existenţă. Cît priveşte viaţa eternă sau nemurirea, ea nu are nici o legătură cu acel corp fizic ca la egipteni, ci este văzută ca posibilă în afara amestecului dintre spiritual şi material. În ceea ce priveşte etica, ea se dovedea în esenţă o etică a acţiunii şi speranţei, radical deosebită de etica lumii brahmane şi apoi budistă conform cărora omul avea datoria să scape din lumea iluziilor prin non-plăcere, non-dorinţă şi non-acţiune. Monoteismul abstract al lui Zarathustra, văzut de unii ca un dualism, a incitat şi incită încă pe mitologi sau pe istoricii religiilor. Din perspectiva noastră însă el are o importanţă estetică deoarece a constituit în mod fundamental patul germi-

Scanned with OKEN Scanner

nativ al prozei de idei. Şi aceasta a fost posibil numai prin afirmarea fără precedent a supremaţiei *alegerii* şi *voinţei individuale*, a *conştiinţei personale* prin accentul pus pe *valoarea vieţii* şi nu pe negarea ei, pe ideea de *datorie*, veritabil impuls spiritual, precum şi pe *acţiunea* văzută ca un catharsis moral.

Între valoarea textului scris şi adevăr se instaurează în textele ritmate ale *Avestei* o relaţie în cel mai înalt sens estetică. Pentru Zarathustra adevărul este circumscris valorii operei. Ideea de elaborare artistică, de perfecţiune se arată intimă acestei concepţii odată ce se afirmă cu tărie armonia dintre gîndire, cuvînt şi materializarea acestora în artă. Creaţia divină sau umană, spune Breuil, era considerată ca fiind dirijată de „gîndirea pură... reflecţia reculeasă, calmă şi controlată a impulsurilor noastre naturale, cenzurate de raţiunea superioară". În limitele timpului său, gîndirea estetică zoroastriană ne pare că anunţă ambiţioasa elaborare a *Iliadei* şi estetica aristotelică. Rigoarea, conştientizarea actului creator, reflexivitatea, gîndirea critică, caracteristici ale unei literaturi dintr-un spaţiu cultural-vecin — e vorba de cel chinez — se găsesc în germene în monumentul literar al Iranului avestic.

Economia mijloacelor epice din *Avesta* aparţine unui tip structural obsedat de ideea creaţiei pure şi armonioase. Impuritatea înseamnă aici plasticitate, reprezentarea fidelă a obiectelor lipsite de spirit ale lumii înconjurătoare. Arhitectura epică, deşi sărăcăcioasă, este totuşi de o mare forţă sugestivă. Economia în utilizarea sau inventarea de procedee epice înrudeşte poetica avestică cu poeticile restrictive ale epicii sumero-babiloniene, egiptene şi ebraice. Grija pentru cuvînt, pentru elaborare o defineşte însă în primul rînd. Estetic vorbind, rigoarea „mallarméană" în elaborarea creatoare va influenţa în chip vădit unele texte ale *Vechiului* şi *Noului Testament*, precum şi criticismul, şi aşa exacerbat, al romancierului clasic chinez.

Zend-Avesta este un imens dialog dintre două personaje : Zarathustra şi Ahura Mazda. Fără o geografie şi o temporalitate, convorbirea se plasează în sfera abstractă a schimbului de idei dintre două conştiinţe. Motorul epic este curiozitatea omului pus în situaţia de a interoga absolutul, ipostază cu totul singulară pentru lumea asiatică. Personajul divin înseamnă, epic, comu-

Scanned with OKEN Scanner

nicare prin excelenţă. Omul este în schimb interogaţie şi uimire pură. Rezultatul va fi o splendidă şi uriaşă speranţă în supremaţia vieţii inteligente, morale, generoase. Dialogul curge aproape didactic, întrerupt în cîteva rînduri de confesiunile tumultuoase ale lui Zarathustra. Despre ele *(Gathâ)* s-a spus că reprezintă opera cea mai personală a maestrului iranian.

Vendidâd, prima mare secţiune a *Avestei,* cuprinde dialogul prin care se expun doctrina şi legislaţia mazdeeană. În cele douăzeci şi două de capitole (farkard sau fargard), Ahura Mazda relatează, stimulat de întrebările lui Zarathustra, creaţiunea în cele şaisprezece etape ale sale, mai degrabă şaisprezece creaţiuni eşuate, despre modul în care s-a născut spiritul răului, Anro Mainyus, legenda regelui Yima şi cauzele ratării creaţiunii pure etc. Repetiţia deţine aici atribuţiile disocierii conceptuale. Tensiunea spiritului atras de absolut este satisfăcută integral prin expuneri care creează la rîndul lor tensiunea epică prin permanentul sentiment al eşecului. Ahura Mazda explică de ce se simte lezat şi uneori înfrînt. Partenerul său, care cunoaşte toate cauzele acestui eşec, face, în acest sens, un act strălucit de elucidare. Nu de puţine ori dialogul este în fapt un interogatoriu tenace. Alteori, un sistem abil de curse la care Ahura Mazda trebuie să dea un răspuns compatibil cu propriul său cod de gîndire sau sistem de idei. Din inadecvarea unor idei transpuse în existenţă el trebuie să ofere noi soluţii pentru a nu lăsa să crească paradoxurile. Atunci cînd i se relatează despre Yima, primul om cu care Ahura Mazda a stat de vorbă, şi despre diluviul din care acesta a supravieţuit, graţie unei *vara* construite ca şi corabia lui Noe la îndemnul divin, Zarathustra intră în cele mai mici amănunte, demers pe care Moise nu va îndrăzni niciodată să-l adopte faţă de omonimul său : „Creator al lumilor vizibile, Fiinţă pură. De ce natură sînt luminile care strălucesc în acea vara construită de Yima ?

Ahura Mazda răspunse : «Unele acolo se află existînd în sine, altele create de natură. Toate luminile fără excepţie (principiu) luminează în înălţimea cerului ; luminile creaţiei îşi proiectează claritatea în jos, în interiorul acelei vara. Toate împreună la deşteptarea lor şi în drumul

lor apăreau ca stele, lună şi soare locuitorilor din vara. Pentru ei un an nu este decît o zi» [1].

Întrebările merg pînă la absurd, spre disecarea tuturor posibilelor împrejurări în care ar putea lua naştere eroarea şi deci eşecul, adică putinţa de acţiune a lui Ahriman (Anro Mainyus). Acumulînd date, naratorul creează în esenţă o ipoteză epică, ficţională de existenţă ferită de eşec, acel eşec trăit de zeu, deci pură şi capabilă să inactiveze acţiunile posibil negative, ipoteză aruncată ulterior în neant de îndoiala spiritului problematic. Astfel se oferă adeseori spre analiză cîte un scenariu imaginar pentru a se afla care poate fi soluţia cea mai bună de a exista în puritate, în absenţa eşecului. Expunerea este însoţită de comentarii. Aceste scene, fermecătoare ca exerciţiu polemic, par testări ale aptitudinii speculative ale lui Ahura Mazda. „Un om moare într-o vale adîncă. O pasăre se repede din înălţimi spre fundul acestei văi ; ea se aruncă asupra trupului mort şi îl devorează. Apoi pasărea se înalţă din străfundurile văii pînă în vîrful unui munte şi se aşază sub un arbore uscat sau verde. Ea varsă şi îl acoperă de murdărie. Aruncă peste arbore bucăţi din cadavrul devorat. Un om urcă pe acest munte ; se apropie de arborele sub care pasărea a stat ; caută lemne pentru foc. Omul doboară arborele, îl taie, îl aruncă în foc ; care este pedeapsa pentru această faptă ?“

Probabilitatea unei asemenea întîmplări într-o lume care nu îşi îngropa sau incinera cadavrele ci le expunea sub cerul liber în locuri pustii, e adevărat, cît mai inaccesibile, era totuşi foarte mare. Contactul unui om viu cu un defunct aducea automat, conform credinţei mazdeene, pierderea purităţii. La problema ridicată de Zarathustra, Ahura Mazda oferă soluţia printr-o demonstraţie în care silogismele folosesc în esenţă procedeul cunoscut în matematică sub numele de reducerea la absurd. „Ahura Mazda răspunse : «Nici un cadavru transportat de cîini, păsări, lupi, de vînt, de muşte, nu face un om impur. Dacă un cadavru transportat de cîini, păsări, lupi, vînt, muşte ar putea să provoace impuritatea oamenilor, atunci întreaga lume corporală, care este a mea, ar fi pierdut de mult dorinţa şi idealul de puritate ; ea ar fi avut su-

[1] *Avesta. Livre sacré du zoroastrisme.* Traduit du texte zend par de C. de Harlez, Paris, Maisonneuve, 1881. Citatele în traducerea noastră provin din această ediţie.

Scanned with OKEN Scanner

fletul înrăit şi trupul corupt (calea operelor bune ar fi fost distrusă) din cauza mulţimii de cadavre care zac pe pămînt»".

„Moartea în lumea corporală a purităţii" a celui care încalcă legea purităţii este amintită în fiecare nouă etapă a dialogului. A trăi prin inteligenţă asemeni lui Zarathustra echivalează cu anihilarea eşecului. Astfel în Fargard XIX Anro Mainyus intră în dispută directă cu Zarathustra. Acesta nu poate fi ucis deoarece „trăieşte prin inteligenţă". Omul, pe punctul de a deveni victima spiritului malefic, îşi dovedeşte încă o dată superioritatea ; Iov, victimă a aceluiaşi spirit distructiv, nu va avea privilegiul de a-l anula prin formidabilul său spirit polemic pe Satan şi atunci se va mulţumi să constrîngă divinitatea să vină în faţa lui să se apere de învinuirea de a fi esenţial nedreaptă. Obsesia de a intra în dialog cu El din *Cartea lui Iov* se trage probabil din intelectualismul cordial şi colocvial al *Zend-Avestei*, unde dorinţa de comunicare a partenerului divin apare adeseori ca o implorare : „Întreabă-mă, o sfînt, Zarathustra, pe mine creatorul, Fiinţa foarte-sfîntă şi foarte înţeleaptă care răspunde foarte binevoitor la ce este întrebat. Dacă tu mă vei întreba, aceasta va fi pentru tine foarte folositor şi se va întoarce în avantajul sfinţeniei (purităţii, inteligenţei) tale".

În polemica lui Zarathustra cu Anro Mainyus, ultimul încearcă să-l corupă pe primul. Ispitirea lui Zarathustra constituie în cele din urmă un elogiu al inteligenţei supreme : „Anro Mainyus, creatorul fiinţelor josnice îi răspunse : «Nu-mi distruge creaţia, înţelept Zarathustra ! Tu eşti fiul lui Purushaçpa (Poorshasp), tu ai primit numele de la o femeie (de la o mamă omenească) purtîndu-şi fructul. Blestemă deci legea sfîntă, legea mazdeeană. Tu vei obţine fericirea aşa cum a obţinut-o Vadhaghna, şeful ţinuturilor îndepărtate şi duşmane Iranului». Iar Zarathustra îi răspunse : «Nu voi blestema deloc legea sfîntă a lui Mazda. Nu, chiar dacă însuşi corpul, sufletul şi inteligenţa mea ar dori să se despartă»".

Yaçna conţine imnuri de celebrare a geniilor, zeilor, stelelor, lunii, soarelui, plantelor, legii durabile, a muntelui divin Ushi-Aarena, texte pentru oferirea în puritate a ofrandelor, de preparare şi folosire, sau celebrare a băuturii Homa. Repetiţia imnică pînă la beţie dematerializează efectiv sensurile. În *Yaçna* XIX reapare dialo-

gul. Chestiunea importantă care se pune aici este a cuvîntului creator, primordial, veritabilă problemă filozofică deoarece din el a luat naştere întreg universul : „Zarathustra îl întrebă pe Ahura Mazda : «Ahura Mazda, spirit august, creator al binelui corporal, Fiinţă pură ! Care este cuvîntul pe care tu l-ai rostit înainte ca eu să exist, cuvînt care exista înaintea cerului, înaintea apei, înaintea pămîntului, înaintea vacii, înaintea plantei, înainte de existenţa focului — fiu al tău — înaintea omului drept, înaintea spiritelor rele şi a oamenilor nelegiuiţi, înaintea oricărei fiinţe corporale, înaintea oricărei fapte create de tine însuţi şi fiind de origine pură ?» Atunci Ahura Mazda spuse : «Erau, o foarte sfinte Zarathustra, părţile din textul Ahuna Vairya, pe care ţi le-am spus... Oricine le va recita cu voce înaltă eu îl voi ajuta să pătrundă de trei ori cu sufletul său în paradis, traversînd podul inaccesibil, pînă la puritatea perfectă, pînă la luminile supreme... Şi acest cuvînt este, dintre toate, cel mai demn de a fi repetat de toţi aceia care nu l-au spus niciodată, care l-au spus şi care îl vor spune. Acest cuvînt pronunţat are aceeaşi valoare ca întreaga lume creată»".

Formulele care urmează — „Mazdâi hujitis vanhèus", „Dazdâ Mananhô", „Khshathrem Ahurai" — spulberă şi lucrul cel mai ascuns aflat în posesia partenerului divin. Citindu-le oricine poate deveni în mod ipotetic egalul lui Ahura. Enigmaticul zeu al *Vechiului Testament* care a creat şi el lumea „prin cuvînt" (în ebraică *davar* înseamnă cuvînt, obiect, faptă !) dar care nu a fost dispus niciodată să-l dezvăluie în toate dialogurile sale cu numeroşii parteneri unde oferă informaţii fragmentare cu un orgoliu uriaş şi cu o intransigenţă faţă de oameni atît de ucigaşă, nu este la urma urmei, în toate romanele biblice, decît un etern personaj al unui nesfîrşit dialog cu parteneri mereu schimbaţi, deşi, după cum vom vedea, dintr-o anume perspectivă, totuşi esenţial aceeaşi. Tehnica dezvăluirilor generoase şi a înaintării prin dialog spre adevăr anticipă cu cîteva secole maieutica socratică şi procedura platoniciană.

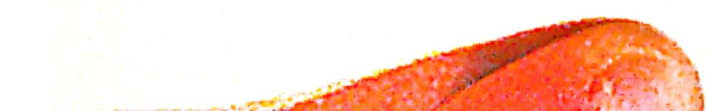
Integrate în *Yaçna,* textele *Gathâ* sînt scrise, spre deosebire de toate celelalte texte ale *Avestei,* la persoana întîi. Cea de a treia secţiune a *Avestei* a fost concepută în mod asemănător tot într-o manieră dialogică ; de data

Scanned with OKEN Scanner

aceasta Zarathustra intră în dialog și cu alte personaje, ca Ardviçura Anâhita, Kava Vistâçpa etc.

În *Gathâ* își face apariția confesiunea prin intermediul monologului. Conștiința personajului rămîne în continuare preocupată de probleme spirituale. Lumea creată prin inteligența lui Mazda este analizată, problematizată de o inteligență egală. Interogația pură ne dezvăluie neliniștea spiritului aflat singur înaintea lumii. Curiozitatea fără limite nu mai poate fi satisfăcută. Absența partenerului colocvial cască un gol sfîșietor. Acesta este „implorat" să „sosească la invocațiile mele pentru a mă face fericit", iar eul care își dirijează spiritul după „gîndurile celeste" „va persevera în dorința de sfințenie (sfințenia este un echivalent al intelectualității înalte, nealterate — n. n.) atît cît voi avea puterea și forța" în această „stare primitivă a lumii". Mazda este creatorul nu numai al „lumilor și legilor" ci și „al inteligențelor". Întrebările lui Zarathustra se acumulează tulburător dar nimeni nu vine să le ofere vreun răspuns. Și atunci el își asumă ipoteza despre natura răului cu o deplină conștiință : „Aceste cuvinte eu le adresez din propria mea inteligență" se precizează adeseori. De aceea provocarea nu va întîrzia : „Dacă voi existați într-adevăr, o Asha, o Mazda, uniți în spiritul bun, dați-mi un semn prin toate locurile lumii în așa fel încît onorîndu-vă eu să vă laud pentru a vă satisface". Absența partenerului colocvial determină schimbarea procedurii epice : acela care pune întrebări este nevoit să-și ofere singur și răspunsuri. Conjurarea lui Ahura Mazda urcă pînă la plînset și disperare. Zarathustra afirmă că îl recunoaște în „spiritul vieții" și că dorește o lume „durabilă" și „perfectă". Iar, dincolo de toate, adevărul. Din aceste admirabile interogații se naște o retorică inconfundabilă, stîlpul de susținere al romanului de idei de o certă intelectualitate :

„Vreau să te întreb, spune-mi adevărul, o Ahura. Care este originea paradisului ? Cine a orînduit soarele și stelele în drumul lor ? Care este fenomenul prin care lumea se mărește sau se micșorează ? Spune-mi adevărul, o, Ahura... Cine susține pămîntul și norii din înălțimi ca să nu cadă ? Cine a făcut plantele și apele ? Cine a creat viteza vînturilor și norilor ? Cine este, o Mazda, creatorul bunului spirit ?... Care artizan perfect a făcut lumina și întunericul ? Care artizan perfect a modelat vîrful și valea ? Cine este acela datorită căruia există



aurora, ziua și noaptea ? și regulile prin care interpretăm dreptatea ?... Este adevărat că înțelepciunea mărește sfințenia prin opere bune, conferind putere acestora prin spirit ? Pentru ce ai creat vaca grasă care îi furnizează ofrande omului ?... Ce este adevărat conform întrebărilor pe care ți le-am pus ? Cine este mincinos ? Care dintre cei doi aparțin ființei răutăcioase sau distructivului ? Mincinosul care ni se opune mie și ție prin putere, de ce nu este dovedit rău ?... Din perspectiva celorlalte dialoguri ale *Avestei*, întrebările lui Zarathustra, rămas fără partener în dialog, procedează în esență la anularea progresivă a lui Ahura Mazda. Dincolo de acest act intelectual, pentru Zarathustra nu mai rămîne decît disperarea ; ea este consemnată în pagini de jurnal care înregistrează cu finețe debusolarea unei conștiințe. Tonul și mijloacele, lamentația paroxistică și înlăcrimată le vom reîntîlni în *Plîngerile lui Ieremia :* „Spre ce ținut să mă îndrept ? În ce direcție să merg împreună cu rudele și prietenii mei ? Nici un păstor nu mă recunoaște, nici chiar răutăcioșii tirani ai ținuturilor. Cum aș putea să te satisfac, o Ahura Mazda ?

Eu știu de ce sînt fără ajutor, eu știu că eu sînt un om slab în mijlocul oamenilor slabi, fără putere. Aruncă-ți ochii, o Ahura, spre acela care își îndreaptă către tine apropiații, aducîndu-i o alinare ca un prieten altui prieten... Ce protector mi-ai dat tu, Mazda ? Căci iată, răii vor să mă tortureze... În timp ce acest om puternic mă respinge, eu caut să-i învăț adevărul pe aceia care se ridică din rău și te rog vino la mine, o Mazda, cu darurile sfințeniei ca să-mi aduci consolarea. De aș obține prin Vohumanô moartea acestui tiran !... Ce sprijin, ce bine îi acorzi tu, Asha, lui Zarathustra care te invocă ? În ce stare este inima mea ? De la cine voi căuta un ajutor ?... Iată, am venit la tine să te implor cu mîinile ridicate, o Mazda !... Unde este puterea mea conformă cu perfecțiunea mea, unde va fi recompensa ? Unde sînt regatele tale, o Mazda ?...“

De la colocviu la adorație, de la anularea partenerului colocvial la lamentație exaltată, îndoială, disperare, singurătate absolută, Zarathustra rostește toate marile întrebări ale oricărui spirit neliniștit. Nici chiar propriul trup nu scapă de contestare. („Pentru ce am căzut în acest corp de carne și de ce în acesta și nu în altul ?“) Intuiția mișcării universale îl determină să-și pună între-

Scanned with OKEN Scanner

barea sensului devenirii : „Cine mînă lumea ? Cine dirijează societăţile umane spre devenirea meritată după actele lor ?“

În *Zend-Avesta* funcţionează o retorică a interogaţiei colocviale sau pure. Dacă din prima prind contur în mod fragmentar unele forme romaneşti ale prozei de idei axată prin excelenţă pe dezbaterea unui adevăr, din cealaltă se degajă (mai ales în *Gathâ*) o structură de proză confesivă, notaţia de jurnal a unei sensibilităţi trăind sentimentul inadecvării într-o lume primitivă nepregătită încă să o înţeleagă. Zarathustra iubeşte ideile şi disputa intelectuală între semeni printre care nu-şi poate găsi un egal. Şi atunci îl inventează cînd certitudinile par clare, sau îl abandonează cînd ele se tulbură.

Plasticitatea redusă a imaginii narative se datorează importanţei hotărîtoare acordate în plan epic problemelor spirituale. Deşi ritmate (în afară de *Gathâ*), textele *Avestei* nu sînt, literar vorbind, nici poezie şi nici proză filozofică. Ele formează capitolele unei povestiri romaneşti cu două personaje — modalitate de tensionare a unei conştiinţe frămîntate. Oroarea de idoli şi mit a inteligenţei creatoare apare în plan epic asemenea unei orori de culoare, plasticitate, imitaţie după natură. Autorul nu imită ci construieşte o lume imaginară, fictivă. Invers ca în *Vechiul Testament,* aici naratorul sau personajul permanent nu este ficţiunea partenerului care iniţiază, ci Zarathustra, autorul sau personajul care creează în planul ideilor şi al artei. Din perspectiva textelor *Gathâ, Zend-Avesta* poate fi considerată o formă romanescă a dezbaterii, a elucidării şi afirmării unor adevăruri puse ulterior sub semnul îndoielii. Autorul, de pe poziţia susţinută a spiritului superior şi a inteligenţei nedogmatice, nu poate fi partizanul nimănui, nici chiar al său însuşi.

Derutantă prin dialectica afirmării şi negării certitudinilor, *Avesta* oferă nuclee epice ale unei proze originale de idei în care cel mai preţios dat narativ rezidă în autoscopia eului interogativ dornic de certitudini.

Scanned with OKEN Scanner

Biblia ar putea fi comparată cu un ipotetic roman al unei familii în care naratorul a folosit pentru fiecare capitol în parte o altă modalitate narativă şi un alt registru stilistic, iar personajele, mereu altele, acordă continuitate şi unitate naraţiunii prin strînsa legătură de rudenie permanent afirmată şi capacitatea, mereu reînnoită, de a se proiecta prin idee în cei ce vor vieţui în viitor. Nu întîmplător listele cu seminţii, rudenii, arbori genealogici sînt plantate din cînd în cînd în acest text imens. Autorii lui cît şi aceia care au realizat, probabil, versiunea finală (totalitatea redacţională a *Vechiului Testament* s-a desăvîrşit în primele patru secole de dinaintea erei noastre în şcolile Babilonului, Ierusalimului şi Alexandriei) au făcut în acest sens dovada remarcabilă că se comportau nu numai ca ideologi mesianici, ci şi ca scriitori. Personajele *Bibliei* sînt, la urma urmei, la fel, dacă nu chiar mai importante decît doctrina.

Conform antecedentelor culturale, ideea epică nu putea fiinţa la iudei decît prin intermediul pactului încheiat între om şi zeu, între cei ce fac istoria şi trăiesc ideea, şi prezenţa spiritului divin. Logosul era în esenţă conceput ca un mediator între omul acelui spaţiu spiritual, foarte contradictoriu şi impur, şi divinitatea omniprezentă. În imensul text biblic, prin eternul *El* ne vorbeşte astfel de fapt, de fiecare dată, un povestitor ce se prezintă ca un *ales*. În esenţă, acest narator este personajul care întreţine tensiunea epică prin relaţia instaurată pe verticală între conştiinţa sa şi cunoaşterea nelimitată sau etica abstracţiunii zeieşti. La rîndul lor, celelalte prezenţe epice sînt nevoite să încheie pacte separate cu zeitatea prin intermediul autorului lor.

Scanned with OKEN Scanner

Ostilitatea față de artă a civilizației Israelului a determinat de timpuriu refugierea artei în chiar intimitatea a ceea ce constituia expresia originalității spirituale a acestei lumi și anume monoteismul moral transpus în textul biblic. *Biblia* a și fost citită de aceea mai mult ca o istorie sau o mitologie în care intenția practică predomină asupra intenției estetice. Dar „depășirea mitului, care aparține numai Israelului", după formularea lui Sabatino Moscati (cu amendamentul că acest fapt a fost anticipat de civilizația Iranului avestic !), s-a realizat la timpul respectiv nu numai în planul gîndirii speculative, ci și în acela al gîndirii artistice. Procesul incipient din spațiul iranian a căpătat aici o cu totul altă turnură. Stilurile diverse, ca și structurile epice vorbesc despre o muncă de elaborare artistică, despre începutul formării unor conștiințe estetice. Astfel, în pofida canoanelor impuse de dogmă, nimic nu ni se pare mai departe de ideea nivelării, a uniformității în nararea evenimentelor epice decît formele romanești ale *Vechiului Testament*. Autorii nu recopiază un corpus de texte canonizat și nici nu imită un model epic acronic. La rîndul lor, redactorii textului final au respectat diversitatea stilistică a textelor originale, dovedindu-se străini de ambiția rescrierii acestui text într-un singur și uniform stil epic. Respectul pentru canonul religios s-a împletit, se pare, constant cu respectul pentru creator, în fiecare caz o personalitate, fie că el s-a numit Moise, Iosua Navi sau Ieremia. Inventivitatea în plan estetic ni se revelă prin urmare în chip tranșant și ea ne îndreptățește să afirmăm, pe de altă parte, că în *Biblia* citită ca un text în care formele și structurile romanești se susțin reciproc, stilurile, modelele narative sînt adevăratele sale personaje. Procedeele retorice cele mai complexe se manifestă aici în toată frumusețea și diversitatea lor artistică, traversînd narațiunea istorică, romanul vizionar, romanul liric, povestirea aventuroasă, romanul psihologic, literatura fantastică, romanul sentimental sau literatura groazei.

Intrată în circuitul culturii occidentale, *Biblia* a fost discutată de altfel de foarte timpuriu ca text cu valoare literară incontestabilă. În *Tratatul despre sublim* scris în secolul întîi al erei noastre, în paragraful referitor la „pregătirea sufletului pentru sublim", după ce se afirmă că „sublimul este un ecou al măreției gîndurilor", se de-

Scanned with OKEN Scanner

monstrează acest lucru pe texte din Homer, Hesiod și *Biblie* (*Facerea*, Întîia carte a lui Moise) : „Astfel — se spune — și dătătorul de legi al iudeilor, care nu era deloc un om ca oricare altul, pentru că a înțeles cum trebuie puterea lui Dumnezeu, a și arătat-o, scriind îndată la începutul *Legilor* : «A spus Dumnezeu să se facă lumină și lumină se făcu, să se facă pămîntul, și pămîntul se făcu»“ [1]. Autorul tratatului poate vorbi despre arta literară a acestui text tocmai pentru că, din perspectiva zeilor Romei, el nu privește textele vechiului Israel ca pe o sumă de dogme, ceea ce se va întîmpla cu exegeza secolelor următoare. Pentru autorul tratatului, *Biblia*, citată alături de *Iliada*, este în esență o operă literară. Între pseudo Longinus și Auerbach, care, în primele trei capitole din *Mimesis*, se ocupă de fapt de „scriitorii evrei care reușesc în *Vechiul Testament* și *Noul Testament* să dea expresie straturilor concomitent suprapuse ale conștiinței și conflictului dintre ele“ [2] se interpun nouăsprezece secole.

Spre deosebire de celelalte literaturi vechi unde persoana creatorului era trecută sub tăcere, consemnată în treacăt într-un subsol sau pusă sub semnul îndoielii de prestigiul circulației orale a nucleelor epice elaborate de un narator, textele biblice sînt singurele care, înainte de civilizația greacă, preluînd sau intuind valoarea individualismului creator zarathustrian, afirmă din capul locului o paternitate creatoare. „Cărțile“ aparțin unor personaje care au trecut sau preiau o experiență fundamentală. Aceasta se declanșează de obicei în urma dialogului sau confruntării celui ce scrie, cu zeitatea, privilegiul care îl va destina unui rol de excepție.

Creația epică derivă deci din acordarea în cel mai înalt sens a unei grații divine. Cei ce narează au asupra lor, cu alte cuvinte, har divin, iar creatorul — un inspirat, un vizionar ce se raportează permanent la abstractul *El* — dă curs îndemnului divin, dar și propriei sale voințe și conștiințe creatoare. Ultima, oscilînd în raporturile ei cu zeitatea, va determina, în cazul fiecărui autor care scrie într-un alt timp și uzînd de o anumită retorică, specificul procedeelor estetice și al stilurilor. Concepția despre artistul prin intermediul căruia se exprimă o esență străină,

[1] *Tratatul despre sublim* în *Arte poetice. Antichitatea*, Editura Univers, 1970.

[2] Erich Auerbach, *Mimesis*, ELU, 1967, p. 13.

Scanned with OKEN Scanner

ideea artei iraţionale cred că nu este nicăieri exprimată mai tranşant şi mai dramatic ca aici. Valmiki cochetează cu divinitatea care nu se amestecă niciodată direct în elaborarea artei sale, deşi unele legende vorbesc despre o *Ramayana* scrisă pe un munte de către un zeu de unde a fost „copiată" de Valmiki. Pentru noi Valmiki este acela care selectează evenimentele demne de a fi narate. În Sumer creaţia artistică laică era aproape ilicită, fapt omenesc şi singular ; în Egipt scrisul putea fi considerat mai degrabă un mijloc magic şi personal de luare în posesie a zeilor ; a descoperi cartea magică a lui Thot însemna a deveni egalul lui. În vechiul Israel zeul este însă în epocile vechi, prin convenţia narativă, acela care *dictează* opera, iar în altele, acela care o inspiră sau o determină. Circulaţia ideilor în antichitate ne îndreptăţeşte să presupunem că aversiunea lui Platon faţă de poeţi şi creaţia lirică în general, considerată un fapt nociv şi iraţional, venea probabil din cunoaşterea şi răspîndirea masivă a acestui gen de texte ce purtau o atare concepţie despre artă.

Examinate din perspectiva acestei concepţii, textele biblice vorbesc însă de o variabilă a respectivei funcţii. În aparenţă lucrurile nu se alterează : voinţa divină dictează, se afirmă în plan literar, de la *Cărţile* lui Moise la *Apocalipsa* lui Ioan Teologul. În realitate însă, *relaţia naratorului cu divinitatea* nereprezentabilă, justiţiară, ubicuă şi care, deţinînd adevărul despre trecut, poate transmite viziunea despre viitor, înregistrează o modificare lentă şi ireversibilă de o uluitoare subtilitate şi diplomaţie. De la naratorul care narează în numele lui Dumnezeu („Şi a zis Elohim : Să fie o tărie în mijlocul apelor, care să despartă apele de ape. Şi a făcut Elohim tăria cerului şi a despărţit apele..." *Geneza, Întîia carte a lui Moise)* pînă la naratorul a cărui viziune ţine locul viziunii lui Dumnezeu („Şi am văzut un cer nou şi un pămînt nou. Căci cerul cel dintîi au trecut, iar marea nu mai este..." *Apocalipsa lui Ioan Teologul*), gradaţiile acestui raport mărturisesc o maturizare continuă a artei relatării şi o pondere sporită în discurs a personalităţii celui care narează. Vom vedea, prin urmare, că în textele biblice esteticul se delimitează, progresiv, de canonic (religios). Pentru a transpune în viziune, se dovedeşte de la un moment dat mai important *cum* înaintea lui *ce*. Miza participării estetice creşte şi ea, nu se mai poate realiza decît prin noi procedee epice şi mijloace retorice.

Scanned with OKEN Scanner

De la un unic punct de vedere și un singur adevăr, textul biblic va fi nevoit în cele din urmă să accepte o pluralitate de naratori care își susțin fiecare propriul adevăr. *Evangheliile* nu par, la urma urmei, decît capitolele unui text romanesc în care mai mulți naratori flotanți relatează despre un unic eveniment — procedeu exploatat cu virtuozitate și inteligență de retorica romanului modern. Această „democratizare" apare în povestirile romanești ale vechiului Israel odată cu prezența autorilor nu neapărat de prestanța lui Moise sau Iosua Navi, ci de o origine ceva mai umilă, la care a contribuit și o importantă schimbare în mentalitatea poporului iudeu de după Exil.

Modificarea relației dintre creator și zeul care inspiră creația a fost astfel simultană cu o altă modificare înregistrată în chiar portretul moral și imaginea zeului unic. Această realitate are o bază istorică. Exegeza modernă a putut-o explica prin contactul prelungit al religiei vechiului Israel cu monoteismul spiritualizat zoroastrian în timpul Exilului în Babilon și apoi prin politica tolerantă a noii dinastii Ahemenide. Se știe că în anul 721 î.e.n., regele Sargon al Asiriei deportează aristocrația iudaică în Babilon. În 587 î.e.n., Nabucodonosor cucerește Ierusalimul, iar evreii robiți nu mai au practic nici o speranță de supraviețuire. În 556 î.e.n., Cyrus devine însă regele Persiei și Mediei. În 539 î.e.n. el cucerește Babilonul. Odată instalată, dinastia Ahemenizilor se afirmă ca o formă de guvernare umanizată. Zoroastrismul este reconsiderat în imperiul persan, iar acea singulară „pax persica" acordă un uriaș impuls năzuințelor tuturor popoarelor din imperiu. În ceea ce îi privește pe evrei, în 515 Darius le permite reconstruirea templului din Ierusalim. Neemia, numit de Artaxerxes II satrap al Iudeii, reconstruiește Ierusalimul. Odată cu Ezdra și Ieremia, *Vechiul Testament* înregistrează un alt ton. Asistăm la o veritabilă renaștere religioasă. Apar o mulțime de profeți, iar zeul suprem, mînios și războinic, antropomorfizat de Moise devine pe cît de tolerant, pe atît de abstract, de o înțelepciune zoroastriană.[3] Tiranul divin sîngeros ca un monarh asirian se metamorfozează într-un zeu al salvării și mîntuirii, înțelept, inteligent, tolerant. Așa se explică apariția unor viziuni ca acelea ale lui Iov și Iezechiel, texte care „revalorizează conștiința in-

[3] Paul du Breuil, *Zarathoustra et la transfiguration du monde*, Payot, 1978, p. 245 ș.u.

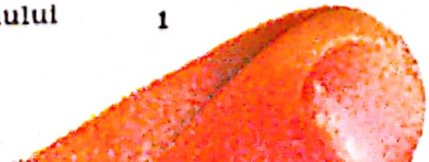
Scanned with OKEN Scanner

dividuală şi fac din credincios un adult spiritual“ [4], sau a *Cărţii lui Iona* consemnînd afirmarea individualismului într-o morală de grup şi mila divină contrară cultului geocentric al Ierusalimului.

În *Vechiul* şi *Noul Testament* partenerul colocvial, constant, este Dumnezeu, „actantul“ etern şi universal. La început protagonist al acţiunii *(Geneza)*, el se estompează treptat pînă la retragerea finală consemnată în celebrul strigăt al lui Iisus crucificat. Divinitatea acordă unitate supratemporală corpusului epic acţionînd prin poruncă şi profeţie. Din profetismul religiei vechiului Israel au luat însă naştere autorii şi vizionarismul. Aceasta a însemnat în plan estetic apariţia personalităţii creatoare, precum şi epica vizionară sau, mai bine spus, viziunea epică, fenomen singular pînă acum în literaturile vechi. Deşi mai toţi profeţii trăiesc cu obsesia salvării neamului şi vorbesc despre timpul pedepsei şi pedeapsa morală care se ştie care este, viziunea fiecăruia, punctul său de vedere sînt în mod tranşant diferite. Pe măsură ce divinitatea renunţă să mai ocupe locul privilegiat, epicul se organizează în jurul personajelor şi naratorilor săi. Între divinitate pe de o parte şi naratori şi personaje pe de alta se instituie, din punctul de vedere al rolului ocupat, un raport invers proporţional.

Comentînd încordarea continuă, tensiunea apăsătoare creată de naraţiunea biblică prin ignorarea podoabelor stilistice şi a digresiunii, apoi fundalul misterios reieşit din contrastul dintre scopul acţiunii şi cauzalitate, inseparabila coexistenţă a vieţii cu sublimul într-un „proces lipsit de prezent“ în care în fiecare personaj „este întruchipat un moment al legăturii verticale imaginate“ (cu divinitatea, n.n.), în locul uneia cauzale şi temporale stabilite raţional, Auerbach vorbeşte despre tendinţa permanentă spre interpretare a textului biblic, ceea ce îi acordă acestuia o perspectivă cosmologică. Dogma şi făgăduinţa, contactul cu divinul prin revelaţie determină un tip specific de semnificaţie, numită „semnificaţia figurală“, bazată pe „conexiunea verticală“ a elementelor. Figuralul „stabileşte o legătură între două fapte sau personaje, în care una dintre ele nu are numai o semnificaţie proprie, ci o semnifică şi pe cealaltă, iar aceasta din urmă o include pe prima sau o împlineşte. Cei doi poli ai figurii sînt despărţiţi în timp,

[4] *Idem*, p. 250.



situîndu-se în timp totodată ca fapte sau persoane reale ; amîndoi sînt însă deopotrivă cuprinşi în fluxul curgător care este viaţa istorică şi numai înţelegerea — *intellectus spiritualis* — a convieţuirii lor este un act spiritual“ [5]. Jertfa lui Isaac din *Vechiul Testament* o prefigurează de pildă pe a lui Iisus din *Noul Testament,* care o include pe prima într-un arc spiritual şi fără cauzalitate. Legătura verticală cu divinul ar fi determinat un stil nearticulat sintactic, parataxic, iraţional din perspectiva cauzalităţii evenimentelor şi figural în interpretarea lor. Interpretarea figurală este însă aceea care a făcut — vorbind din perspectiva metaromanului biblic — dintr-un corpus de texte disparate o imensă şi organică naraţiune relatînd la un mod romanesc, avatarurile unei familii de spirite. Auerbach are dreptate, după cum vom vedea, mai ales din acest unghi, al romanelor sau textelor cu o structură romanescă ce alcătuiesc un supertext al formelor romaneşti şi nu în ceea ce priveşte realitatea epică a fiecăruia în parte.

NARATORUL CARE NAREAZĂ ÎN NUMELE LUI DUMNEZEU. Capitolele *Facerea, Ieşirea, Leviticul, Numerii, Deuteronomul* pot fi considerate cele cinci cărţi ale lui Moise sau, mai exact spus, *romanul lui Moise.* Naraţiunea este nu atît apăsat simbolică cît dornică să impună idei absolute. Cărţile debutează cu o cosmogonie (apariţia perechii primordiale, izgonirea din rai) pentru a continua cu nararea legămîntului dintre divinitate şi Avraam, cel ce primeşte direct binecuvîntarea divină, încercarea lui Avraam, istoriile lui Isaac, Iacob, Iosif, nenorocirile evreilor din Egipt, descendenţa lui Iosif, naşterea lui Moise din seminţia lui Levi, fratele lui Iosif, afirmarea lui Moise şi dialogul acestuia cu Dumnezeu relatat în amănunţime cu toate metamorfozele de rigoare (toiagul devine şarpe, mîna leproasă se vindecă, apa devine sînge), lamentaţia gîngavului Moise care refuză onoarea de a fi conducătorul neamului său şi căruia i se spune : „Mergi dar : eu voi deschide gura ta şi te voi învăţa ca să grăieşti“. Urmează plăgile căzute deasupra Egiptului, trecerea peste Marea Roşie, primirea legii pe muntele Sinai, luptele şi rătăcirea, contemplarea pămîntului făgăduit şi moartea lui Moise.

[5] Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 80.

Scanned with OKEN Scanner

Să înţelegem că cel ce narează prin intermediul lui Moise este însăşi divinitatea ? Stilul în care este expusă *Facerea* şi modul amănunţit în care este narată povestea vieţii lui Moise exclud această idee. Un Dumnezeu narator ar fi acordat egală importanţă tuturor episoadelor legate de aceia cărora le oferă capricios şi discriminator graţia sa. Pe de altă parte ne putem întreba, ca şi Booth : dacă Adam ştie direct de la Dumnezeu că nu trebuie să mănînce din pomul cunoştinţei, de unde ştia Moise ce a spus Adam cînd i l-a dat femeia şi cum de a fost posibil ca în *Deuteronomul* Moise să-şi relateze propria moarte ?

Relatarea romanescă a lui Moise oferă o explicaţie, un splendid artificiu retoric, cu care ar fi putut de fapt, în mod logic, să înceapă deoarece acest început real de roman confesiv, autobiografic, se află depus în capitolul straniilor dialoguri ale lui Moise cu zeul său în pustiul Sinai. În cele patruzeci de zile şi patruzeci de nopţi, Moise află totul, după care „scrie toate cuvintele domnului", „poruncile" sale cu o declarată fidelitate. În aceste convorbiri, sugerează textul, el ar fi avut acces la marile revelaţii şi a şi văzut (asemeni imaginativului Valmiki !) tot ceea ce mai apoi a relatat. Atît trecutul cît şi viitorul, dacă vom considera episodul Sinai punctul cheie al naraţiunii, stimulul actului creator. Numai că, textul lui Moise, în loc să fie conceput ca o confesiune, s-a scris ca o relatare strict cronologică, simbolică şi vizionară, vădit polemică şi cu afişat caracter ideologic ; în loc să fie deci o reconstituire subiectivă, o rememorare şi o anticipare ipotetică a propriului sfîrşit, ca în relatarea lui Sinuhet, a fost scris ca o istorie. Aceasta este concesia lui Moise determinată de simţul pentru istorie al seminţiei sale şi de tentativa afişată de a articula cu ajutorul epicităţii o teorie generală despre existenţă. Vădit influenţat de modelul epic sumerian şi de cel egiptean, naratorul a reţinut de la primul ideea experienţei cu rol imens în modificarea naturii morale şi intelectuale a eroului său, iar de la cel de-al doilea simulacrul cadrului obiectiv în care sînt posibile toate combinaţiile fantastice ale metamorfozelor. După cum vom vedea, naraţiunea cu virtuţi romaneşti a lui Moise este prin excelenţă o demonstraţie de idei.

Scanned with OKEN Scanner

Porunca — formă a revelației și profetismului ce transcende însă istoria — corelată, după o sugestie a lui Claude Bremond [6], cu *ispita*, o funcție dependentă la rîndul ei de termenii alternativi *rezistență* și *cădere*, pune la dispoziția structurii romanești a textului lui Moise două soluții narative extrem de simple: dorința de a plăcea (divinității) — conduită de seducere — succes; poruncă primită — conduită de ascultare — poruncă îndeplinită. Conform acestei serii de alegeri, în textul lui Moise Avraam este gata să îl jertfească pe Isaac iar personajul Moise nu se îndepărtează niciodată de la ceea ce i se impune. Porunca primită și neascultată (Adam și Eva), dorința de a plăcea și conduita de seducere a divinului ce conduc spre eșec (cazul Cain și al fraților lui Iosif) sînt exemple singulare, copleșitoare prin efectul lor negativ pentru colectivitate. Aceasta se lasă manevrată de transmițătorii poruncii deoarece modul în care a acționat mîna justițiară a divinității îi flagelează memoria.

Naratorul Moise rezumă în general ceea ce vrea să relateze. Comprimarea conferă textului un ton oracular. Dialogurile epice sînt reduse, cele mai ample fiind acelea în care apare ca personaj însăși zeitatea. Relația acesteia cu naratorul și cu personajele importante, de la Avraam la Moise și ulterior la Iosua Navi, indică un grad de familiaritate pe care nu l-am întîlnit decît în literatura Egiptului, unde zeul idol putea fi admonestat sau deposedat de o calitate. Moise, format în Egipt, nu putea fi străin de această structură a relațiilor literare. În textele biblice însă originalitatea gîndirii vechiului Israel transpune problema în plan pur spiritual. Va fi vorba, odată cu literatura profeților de după Exil, ori de cîte ori dialogul cu divinitatea va apărea, de gîndiri și conștiințe aproape egale sau cvasi-echivalente ca prestigiu. Intervenția lui Dumnezeu în dialogul dintre Iov și prietenii săi, sau replicile schimbate între același personaj și răzvrătitul Iona vor conferi ulterior personajului divin postura de partener colocvial ce stimulează procesele intelectuale ale prezențelor epice chiar dacă prețul plătit este o lecție de morală.

---

[6] Claude Bremond, *Logica povestirii*, Editura Univers, 1981.

Scanned with OKEN Scanner

Cel ce narează în primele cinci capitole ale *Vechiului Testament* manifestă în general o adeziune totală la perspectiva divină, o unică și constantă concepție asupra lucrurilor, desconsiderare față de cei care nu se bucură de alegerea divină precum și interesul de a selecta acele fapte ce corespund punctului de vedere amintit. Relatarea, după cum observa și Auerbach, este în general indiferentă la indicații precise de timp și spațiu, fizionomie, vestimentație. E săracă în podoabe stilistice, folosește în enunț de preferință legăturile parataxice. Există totuși o culoare afectivă a relatării din clipa în care Moise intră în scenă ca personaj, precum și un dramatism specific îndeobște tuturor acelor texte care comunică o experiență crucială. La persoana a treia Moise narează întîlnirea sa cu Dumnezeu. O întîlnire care nu corespunde tipicurilor anterioare succint relatate (Avraam, Isaac, Iacob), deoarece s-a desfășurat, lucru cu totul nou, la un mod polemic. Ea se va deosebi, tot așa, de viitoarele „convorbiri" ale celor doi din care nu va mai transpare decît supunerea la poruncile zeului intolerant.

Născut în Egipt, se știe că Moise a supraviețuit într-un mod miraculos. Crescut în casa Faraonului și avînd ca doică pe propria sa mamă, Moise capătă de timpuriu conștiința etniei sale. Matur, ucide un egiptean pentru a salva un evreu. Faraonul află însă de la delatorii evrei despre crimă, iar Moise fuge atunci în țara Madian unde se căsătorește cu Sefora, fiica preotului Ietro. Între timp faraonul care îl urmărise pentru crimă, într-un fel bunic al lui Moise de vreme ce acesta fusese adoptat de propria sa fiică, moare. „În vremea aceea, Moise păștea oile lui Ietro, preotul din Madian, socrul său. Și îndepărtîndu-se o dată cu turma în pustie, a ajuns pînă la muntele lui Dumnezeu, la Horeb."

Anticipînd ceea ce încă nu știm, naratorul ne anunță de la bun început că ceea ce urmează are o importanță copleșitoare, grație a două noțiuni de mare semnificație : *pustia* și *muntele,* locurile în care în întregul text biblic au loc comunicările esențiale pe verticală, veritabile puncte de contact ale contingentului cu transcendența. Pomenirea numelui divin ne asigură că tot ceea ce va urma se înscrie într-o sferă spirituală bine definită și familiară. Triunghiul pustiu-munte-Dumnezeu constituie

Scanned with OKEN Scanner

cadrul epic investit cu forță dramatică în care nu se pot desfășura decît evenimente de excepție. Ceea ce se întîmplă aici a fost de altfel precedat epic în narațiunea autorului Moise de revelația lui Iacob (după drumul prin pustiu, acesta adoarme cu capul pe un bolovan iar în somn primește grația divină) și anticipă dialogurile lui Moise de pe muntele Sinai ca și noaptea de veghe a lui Iisus pe Muntele Măslinilor. „Iar acolo — se spune în continuare despre Moise — i s-a arătat îngerul domnului într-o pară de foc, ce ieșea dintr-un rug ; și a văzut că rugul nu se mistuia.

Atunci Moise și-a zis : «Mă duc să văd această arătare minunată : că rugul nu se mistuiește».

Iară dacă a văzut Domnul că se apropie să privească, a strigat la el Domnul din rug și a zis : «Moise ! Moise !» și El a răspuns : «Iată-mă, Doamne !» și Domnul a zis :...“

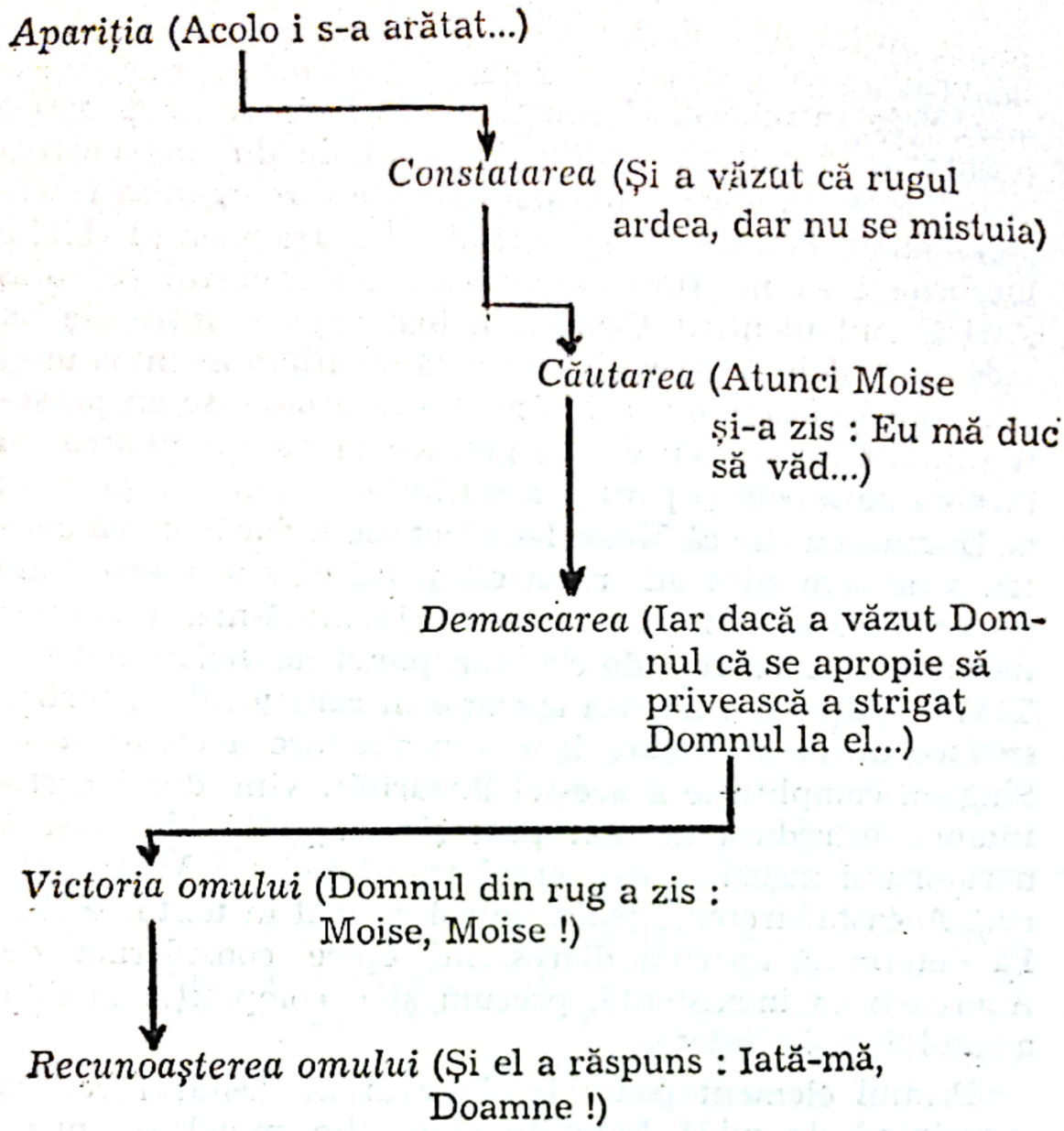
Ultimul fragment cuprinde cinci timpi : relatarea rezumativă a naratorului, gîndirea interioară a lui Moise consemnată de un narator omniscient, gîndirea interioară a lui Dumnezeu exteriorizată printr-un strigăt, răspunsul lui Moise și discursul lui Dumnezeu. Comentariul naratorului complice cu noi anticipă ceea ce personajul încă nu știe, și anume că focul acela este de fapt Dumnezeu. Îl vedem apoi pe Moise mirîndu-se că rugul nu se mistuie ; pare că nu bănuiește nimic ; se mișcă lent spre locul indicat. Îl observăm apoi din perspectiva aceluia aflat chiar în mijlocul rugului, apropiindu-se și auzind strigătul la care răspunsul lui Moise ne stupefiază. A avut el acces la comentariul naratorului cu care debutează micul fragment citat ? Încheie naratorul o alianță secretă cu personajul, peste capul nostru, după ce ne creează iluzia fidelității ? Atunci pentru ce această înscenare și cui servește ea, de vreme ce Moise, reiese în chip evident, se preface că nu știe ce este de fapt rugul aprins ? Pe de altă parte naratorul ne anunță de la bun început ceea ce vom afla în final, că acolo se află Dumnezeu. Citind fragmentul nu am progresat cu nimic în cunoașterea faptelor. Ștergerea momentului în care era necesar să se explice *cum* și *de ce* a înțeles Moise că rugul aprins este însuși Dumnezeu decide ca acest fragment să apară ca o suită de enunțuri tautologice care nu se puteau manifesta decît într-o rememorare disimulată. Orice relatare înseamnă un

Scanned with OKEN Scanner

punct inițial *A*, o desfășurare *B* și un final *C* în care se lămuresc, poate, după îndelungi amînări, numeroase semne de întrebare. *C* constiutie față de *A* un progres, o adîncire a unor semnificații profunde din perspectiva cărora materia epică anterioară se poate reorganiza retroactiv chiar la nivelul sensurilor. În fragmentul biblic lucrurile însă nu stau deloc așa. Sub raportul sensului *A* și *C* sînt identice. Ceea ce a fost cuprins între ele nu face decît să întărească impresia că ne aflăm înaintea unui fals dialog dramatic : că Moise știe că acolo este un personaj numit Dumnezeu dar se preface că nu știe pentru a-l încerca pe acesta și pentru a nu induce în eroare pe noi ; că Dumnezeu știe că Moise l-a recunoscut dar îl strigă pentru a ne comunica atît nouă cît și lui că știe foarte bine aceasta. De la „Moise ! Moise !“, la „Iată-mă, Doamne“ lucrurile stau extrem de clar din punct de vedere retoric. Textul apare ca o imensă apoziție în care jocul sensurilor se face de la *informare* la o supralicitare a *confirmării*. Singura complicație a acestei liniarități vine din incertitudinea introdusă în text prin șiretenia lui Moise și a naratorului însuși în momentul translației lui Moise spre rug. Această șiretenie joacă un rol crucial în textul biblic. Ea determină apariția digresiunii epice considerată de Auerbach ca inexistentă, precum și o competiție inedită a omului cu divinitatea.

Primul element poate fi observat în desfășurarea sa examinînd de pildă funcțiile epice din micul fragment citat, desfăcut în secvențe elementare : „autorii“ fragmentului se află antrenați într-o luptă a cărei miză este dominația unuia asupra celuilalt, ceea ce reiese din examinarea distribuției rolurilor. Între Dumnezeu și Moise lupta se termină la egalitate. Acela care cedează primul, antrenînd și cedarea celuilalt, este zeul. Competiția se termină însă cu o conciliere ; armele aruncate în luptă sînt șiretenia, prefăcătoria. Zeul apare ca un foc miraculos și înspăimîntător, dar omul nu se sperie și înaintează spre locul interzis știind că a pătrunde în acel loc înseamnă a-l leza pe zeu. Dacă primul bate în retragere, iar celălalt se oprește, se datorează faptului că nici unul nu dorește să-l lezeze fundamental pe celălalt și nici să-l umilească.

Scanned with OKEN Scanner



Tot dialogul amplu și polemic care urmează de aici înainte respectă acest model pe care naratorul celor cinci Cărți îl utilizează de altfel cu o consecvență ce vădește o retorică inconfundabilă. Conflictul și concilierea operează și între om și zeu, și între colectivitatea care acționează ca un personaj, și divinitate. Această sumă de relații poate fi asemuită cu un joc dramatic desfășurat între narator și viziunea transcrisă din poruncă divină. Transpunerea în plan epic a unui conflict dintre om și zeu ne determină să-l întrezărim și pe acela dintre canonul religios și creator. Ca și primul, el s-a epuizat printr-o conciliere grație căreia a fost posibilă punerea în relief a personalității auctoriale reale.

Scanned with OKEN Scanner

Între cei doi autori presupuși, unul zeu — canonul religios —, celălalt om, transmisia a suferit deviații cu folos pentru artă. De altfel în drama „jucată" de Moise există un episod care conține, în mod explicit, această idee a transmisiei ca posibilitate de reformulare artistică. Plîngîndu-se că nu poate vorbi convingător — „O, Doamne, spune Moise, eu nu sînt om îndemînatic la vorbă, ci grăiesc anevoie și sînt gîngav ; și aceasta nu de ieri sau de alaltăieri..." — zeul îl scoate din impas printr-un gest ce pare și comic și incredibil ; el nu face din Moise un vorbitor (orator), ci îi oferă o soluție intermediară : zeul îi va vorbi lui Moise, iar Moise îi va transmite mesajul lui Aaron, fratele său, care va vorbi în numele lui poporului. Aaron va fi un „interpret", dar unul de gradul doi. În acest triunghi, dacă divinitatea este imaginație vizionară, Aaron este cel care citește, iar Moise acela care scrie. Pe Muntele Sinai, creatorul de legi și povestiri gîndește și scrie săptămîni în șir, singur cu el însuși după o experiență spirituală și de viață ample, bogate. Ca loc al meditației, al reflecției singuratice, ascetice, muntele ține locul, în textele biblice pădurilor, Indiei și piramidelor sau templelor egiptene : locul prin excelență în care se desfășoară procesul de creație.

Relația personajelor cu realitatea este mediată în respectivele texte de prezența, în personalitatea însăși a creatorului, a unei autocenzuri, a unui pact spiritual care determină ca evenimentele să fie selectate în funcție de acestea. Din această pricină absența concretului existențial este explicabilă. Personajele ocupă atenția celui care relatează numai în virtutea împrejurărilor semnificative pentru momentele de contact cu transcendența. În relief ies *gestul* și *cuvîntul,* care îl explică pe primul în semnificație. Naratorul, la rîndul lui contaminat de modelul de relații care i se aplică prin pact și cenzură dogmatică, își tiranizează personajele. El poate pătrunde în interioritatea lor vădind calități neobișnuite, dar a înțelege raționamentul unui personaj transcendent și cauzele care îl determină să săvîrșească un anume gest înseamnă în cele din urmă situarea cu totul surprinzătoare, necanonică și deasupra pactelor, a scriitorului în adevărata poziție privilegiată și transcendentă. În relatarea istoricizată a unor evenimente cvasi-legendare ale colectivității și ale vieții sale personale, naratorul urmărește cu tenacitate să-și slu-

jească ideile, să pledeze pentru ele, să le facă elocvente, tiranice prin mijloace retorice precise. Evenimentele narate se metamorfozează de aceea pe neașteptate în idei-obsesii. În cărțile sale, Moise, scriitorul și naratorul care a propus, după credința noastră, prima formă romanescă, prima structură de roman ideologic, este *adevăratul demiurg omniscient* care intuiește convențiile inevitabile ale textului literar. Cărțile lui Moise încep, de altfel, cu *bereșit*, cuvînt care în ebraică înseamnă *geneză*. Este deci vorba de la bun început de o creațiune care începe cu litera *bet* și nu cu *alef*, deci de o geneză după o geneză, o geneză ficțională (o umbră platoniciană a universaliilor ?) imaginată de narator după o ipotetică geneză naturală — adică de un text artistic.

Din punctul de vedere al structurii narative, al distribuției rolurilor și al mizei aflate în joc, *conflictul dintre zeu și Moise este conflictul dintre demiurgul cu rol de personaj și personajul care este narator și autor demiurg totodată. Demiurgul există, cu alte cuvinte, pentru că scrie.* (De altfel, exegeza — și mă refer aici la comentariile dr. Moses Rosen — consideră că voința omului, liberul său arbitru, facultatea de a alege între bine și rău sînt lucruri care scapă atotputerniciei partenerului colocvial, omul căpătînd rolul de asociat la opera de perfecționare a lumii.) Cedînd înaintea lui Moise, zeul este constrîns la condiția personajului de roman. Deși se precizează obsedant : „Și Domnul a zis"... ceea ce se consemnează sînt cuvintele, ideile, imaginația lui Moise, acelea care dau formă epică și dramatică unei prezențe epice transcendente prinsă în acest chip în concret, umanizată prin cuvinte, obligată să accepte convențiile textului epic. Ideea abstractă, interzisă vechilor iudei să fie antropomorfizată prin reprezentare figurativă, nu scapă de aceasta odată ce se recurge la limbaj. Stilul, se spune, este omul. Omul, preciza Blaga, se integrează și se exprimă inevitabil printr-un stil, este prizonierul unui stil, numai demiurgul fiind suma infinită a stilurilor. Gelozia și teama de a nu fi uzurpat l-ar determina pe demiurg să-l împiedice pe om de a avea acces la o polivalență stilistică.

În relatarea romanescă a lui Moise, ca și în general în textele biblice, intrînd în dialog, acceptînd deci un stil, reiese că zeitatea acceptă și condiția de om, adică de personaj. În acest paradox, al desprinderii de divin și

Scanned with OKEN Scanner

al integrării divinului în uman, bătaie de pendul de largă amplitudine, vieţuieşte extraordinara ambiguitate a formelor romaneşti ale textelor biblice.

NARATORUL CARE ÎL IGNORĂ DAR NU ÎL NEAGĂ PE DUMNEZEU. Relatare obiectivă la persoana a treia, *Cartea Esterei* prezintă un strălucit caz de manipulare a unei autorităţi, fiind în acest sens un model precursor al romanului politic. Relaţia naratorului cu divinitatea determină situarea personajelor într-o sferă identică : pentru a putea supravieţui, personajele, la rîndul lor, ignoră, deşi pomenesc sau invocă ideea absolută. Zeul nu mai apare direct în ajutorul colectivităţii aflate în criză. Iar atunci, printr-un simplu silogism, aceasta îl presupune favorabil pentru a-l putea uita şi, deci, acţiona. Personajele au înţeles că limitarea la simpla invocare conduce la un soi de paralizie periculoasă, la o inactivitate colectivă cu vădite consecinţe tragice.

Autorul se arată preocupat de relatarea unei întîmplări extrem de importante pentru istoria poporului iudeu, „întîmplare" declanşată de personalitatea puternică a lui Mardoheu. El selectează de această dată în narare, ceea ce conform lui Auerbach pare de neadmis, obiectul pitoresc, intriga făţişă, scena şoc. Simpatia merge net spre grupul Mardoheu—Estera. La rîndul lor, personajele vor selecta în narare amănuntul cu imensă valoare politică şi discreditantă pentru adversari. Foarte lumească şi palpitantă, această naraţiune nu s-a putut însă sustrage cu totul canonului. Romancierul a simţit nevoia să dea o motivaţie divină unei intrigi de curte şi a introdus, în acest sens, ca o concesie, *visul :* formă simbolică în textele biblice de recepţionare pe verticală a voinţei şi graţiei divine. Dar visul lui Mardoheu cu care debutează romanul şi tălmăcirea acestuia din final, tălmăcire care vine să *confirme* că tot ceea ce a făcut Mardoheu din propria sa voinţă este o emanaţie a bunăvoinţei divine, pare din punctul de vedere al construcţiei epice un adaus ulterior care nu alterează cîtuşi de puţin atmosfera de strînsă competiţie de la curtea din Suza, ideea că istoria este făcută de personalităţi şi de arta politică a manevrării destinelor. Un rol de seamă îl joacă în această scriere *cartea. Cronica însemnărilor* a lui Artaxerxes, „cronica" personală a lui Mardoheu, scrisorile şi mărturiile scrise

Scanned with OKEN Scanner

prin care circulă, difuzează, influenţează, dictează voinţa personajelor, optica lor personală în stare să schimbe cursul realităţii. Remarcăm în acest sens înglobarea îndrăzneaţă în naraţiune a documentelor cu pretenţia de autenticitate. Rolul lor este de a conferi o cît mai apăsată tentă de veridicitate acţiunii epice. Excelente sînt în acest sens „scrisorile" lui Aman şi Mardoheu ce vorbesc despre înfruntarea pe viaţă şi pe moarte dintre doi pretendenţi la privilegiile absolute ale puterii autocratice.

La curtea regelui persan Artaxerxes, al cărui imperiu se întindea de la „India pînă la Etiopia peste o sută douăzeci şi şapte de ţări", trăia un evreu cu numele de Mardoheu care făcea parte din neamul acelor robi pe care regele asirian Nabucodonosor îi strămutase din Ierusalim în Babilon. La curtea actualului imperator ce face parte dintr-o dinastie tolerantă, Mardoheu nu mai este un rob ci un curtean, e adevărat, mărunt, care înfiripă prietenii cu alţi slujitori de aceeaşi condiţie. De la bun început romancierul ne familiarizează prin Mardoheu cu proviZoratul poporului evreu din Imperiul persan. Populaţia dezrădăcinată îşi punea problema supravieţuirii deoarece sfetnici importanţi ai regelui acutizau nemulţumirile suveranului faţă de independenţa religioasă afişată a iudeilor. În acest context tulbure Mardoheu află de la doi eunuci — Gavata şi Tara — probabil tot străini de Babilon, despre un complot împotriva regelui. Dacă îl înştiinţează pe Artaxerxes de primejdie este limpede că o face nu din fidelitate, ci dintr-un considerent politic: speră să obţină un privilegiu, o poziţie oarecare de unde să poată afla mai prompt şi mai sigur tot ce se întîmplă la curte pentru a-şi proteja comunitatea. Ceea ce se va şi întîmpla, numai că Mardoheu îşi atrage cu acest prilej ura lui Aman, vestit slujitor al regelui care „se silea să facă rău lui Mardoheu şi poporului său pentru cei doi eunuci ai regelui". Aman era amestecat prin urmare în complot. Aşa se şi explică de ce imediat ce Mardoheu parvine la o poziţie mai bună, la curtea regelui se întîmplă un lucru aproape inexplicabil, consecinţă a unor manevre de culise pe care noul curtean va şti să le folosească cu o abilitate genială spre stupoarea întregii curţi şi furia celor vîrîţi în luptele de succesiune.

În al treilea an al domniei Artaxerxes dă o serbare aniversară cu tot fastul de rigoare. Lumeasca optică a naratorului se dă pe faţă cu o indescriptibilă voluptate.

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce în romanul lui Moise era excesiv simbolic, pus să slujească sistemul de idei al naratorului, descărnat de epitete, redus la un schelet verbal și substantival, indiferent la policromia lumii și la agitația ei, aici pare să se compenseze din belșug. Naratorul își dictează singur ce trebuie să vadă ; între el și obiecte nu se interpune nici un ochi divin. Scrie fermecat contemplînd fastul lumii regale, evaluează atent bogățiile din jur, el singur față în față cu realul. Ospățul dat de rege pentru cetățenii Suzei are loc în grădina curții domnești „împodobită cu covoare albe, verzi și albastre, de lînă, atîrnate pe frînghii de in și de mătase, trecute prin verigi de argint, întărite în stîlpi de marmură. Divanurile de aur și de argint erau așezate pe pardoseala de malachită verde, de marmură, de sidef și de granit negru. Băuturile se turnau în vase de aur și în cupe felurite, în valoare de treizeci de mii de talanți, iar vinul din care bea însuși regele fu mult, după bogăția și dăruirea regelui. Băutura se consuma cuviincios și fără silă, că regele poruncise tuturor cîrmuitorilor din casa sa să se facă fiecăruia după voia lui. Regina Vasti făcu și ea un ospăț, pentru femei, în casa domnească a regelui Artaxerxes..."

Cînd regele poruncește celor șapte eunuci — Mehuman, Bizta, Harbona, Bigta, Abagta, Zetar și Carcas — să o aducă pe regină la ospățul prezidat de el, are loc o gravă defecțiune, inexplicabilă atît pentru eticheta curții, cît și pentru poziția subordonată a femeii favorite la o curte cu sute de concubine. Regina, fie că nu primește corect mesajul transmis prin eunuci, fie că aceștia nu-i transmit mesajul deloc, fie că-i aduc regelui un mesaj deformat, cert este că lui Artaxerxes i se raportează că regina Vasti refuză să vină la ospăț. Cele șapte căpetenii ale Midiei și Persiei aflate lîngă rege îl consiliază imediat pe acesta prin Memucan, mare sfetnic, să o repudieze pe regină pentru actul de nesupunere, ceea ce se și întîmplă fără ca regina Vasti să fie măcar ascultată. Regele este sfătuit apoi să-și aleagă o nouă soție dintre cele mai tinere și frumoase fete ale imperiului. Hegai, eunucul regelui, păzitorul femeilor, va fi acela care trebuie să le pregătească înainte de a intra la rege. Fiecare partidă de la curte își are, în mod logic, în marea masă a pretendentelor la rangul de regină, reprezentante care nu puteau aparține decît marilor familii persane. Punîndu-și toată abilitatea

Scanned with OKEN Scanner

în joc, curteanul Mardoheu, în complicitate cu Hegai, o aduce pe nepoata sa Estera la acest faimos concurs. Eunucul o iniţiază pe Estera în ascuns pentru întîlnirea cu regele : „Fata aceasta — se precizează — plăcu ochilor lui şi îşi atrase bunăvoinţa lui". A rata însemna pentru fiecare concurentă o viaţă iremediabil irosită în haremul concubinelor. A cîştiga însemna puterea, bogăţia şi bunăstarea acelora care au contribuit la ascensiunea ei.

Esterei i se spune tot ce trebuie să ştie şi să facă pentru a-l cîştiga definitiv pe Artaxerxes. Odată intrată în iatacul regelui, ea va ieşi de-acolo ca favorită. Despre faptul că este evreică ştie că nu trebuie să vorbească. Bine instruită, ea tace, ascultă şi execută ordinele venite de la Mardoheu printr-o filieră bine organizată în care alături de Hegai intră şi eunucul concubinelor regale, Şaaşgaz. În paralel, Mardoheu se agită pentru a asigura domnia lui Artaxerxes şi deci regatul Esterei. Pe filiera ştiută o înştiinţează pe noua regină de un alt complot condus de eunucii Bigtan şi Tereş, căpetenii ale pazei regale. Regele îi va spînzura acumulînd în acest fel obligaţii faţă de Mardoheu.

În situaţia dată, singurul adversar periculos pentru Mardoheu rămîne Aman din ţara Agag, „fiul lui Hamadata Macedoneanul". La curtea lui Artaxerxes situaţia pare din acest moment destul de complicată : două comploturi înăbuşite ; înlăturarea unei regine printr-o înţelegere între nobili şi eunuci, afacere în care cîştigă un intrus ; un macedonean, Aman, tinde să şi-l aservească pe rege ; un iudeu reuşeşte să facă dintr-o evreică regina imperiului şi încearcă să-l înlăture pe Aman pentru a-şi adjudeca rolul de prim sfetnic al împăratului. Artaxerxes este un rege influenţabil, lipsit de personalitate. Lupta la palat se dă pentru completa lui aservire de către sferele de influenţă rivale. Mai întîi regele pare să fie alături de marii nobili care îl determină să o repudieze pe Vasti ; după venirea Esterei la tron, cel mai important însă se arată Aman. Acesta îi înlătură definitiv pe cei şapte nobili şi îl subordonează complet pe rege. Ţelul lui Aman este acum compromiterea lui Mardoheu care se poartă cu o obrăznicie intolerabilă. Atitudinea recalcitrantului curtean se bazează pe două mari raţiuni necunoscute lui Aman : mai întîi ea se întemeiază pe reala putere a Esterei asupra lui Artaxerxes şi în al doilea rînd pe puterea lui Mar-

Scanned with OKEN Scanner

doheu față de Estera. Mardoheu dorește să-l împingă pe Aman spre un act ireparabil pe care ulterior să-l poată folosi ca un bumerang. Ceea ce se și întîmplă.

Aman nu poate tolera la infinit obrăznicia unui curtean mărunt, pe punctul de a-l compromite deoarece dezvăluise regelui unele uneltiri în care, din fericire, fuseseră dibuiți participanți mărunți după cercetări de mîntuială. Și pentru că Mardoheu face parte din populația cea mai detestată la curte, Aman pune la cale o diversiune naționalistă, aberantă pentru compoziția polimorfă a acestui imperiu multinațional întemeiat în esență pe toleranță etnică și religioasă. Îl va convinge pe rege ca în ziua de treisprezece a lunii Adar să fie uciși și jefuiți toți evreii din imperiu. Pretextul este lipsa de receptivitate a evreilor la obiceiurile și legile persane. Faptul că nu respectă „legea" persană este considerat de Aman o sfidare a legilor imperiului, deci o nesupunere politică. Artaxerxes, convins, îi lasă mînă liberă, dar Mardoheu, în contraofensivă, pune la cale marea lovitură politică. Fulgerător, pe același lanț al comunicărilor, este înștiințată și instruită Estera. Ea va proceda, conform planului, în cele mai mici amănunte.

Cu riscul vieții, încalcă eticheta curții ; cere o audiență regelui și, fermecătoare și abilă, îl convinge să ia parte împreună cu Aman a doua zi la un ospăț în apartamentul ei regal. Între timp, Aman, foarte grăbit, înalță o spînzurătoare pentru Mardoheu. Este posibil ca Estera înștiințată de acest lucru prin eunucii ei să pună să se citească regelui înainte de culcare, în chiar seara aceleiași zile, exact fragmentul din *Cronica însemnărilor* regale în care se scria despre primul complot descoperit de Mardoheu. Întrebînd dacă a fost răsplătit, regelui i se răspunde negativ, deși la timpul cuvenit Mardoheu își primise avansarea la curte. În consecință Artaxerxes îl va însărcina a doua zi în zori pe Aman să-l cinstească pe Mardoheu, iar acesta, călare pe calul regal, cu veșminte regale și cu o coroană pe cap, va fi plimbat prin oraș de către Aman, care strigă : „Așa se face omului pe care regele vrea să-l cinstească".

Umilirea lui Aman este îngrozitoare ; starea lui de furie este de nedescris, dar ceea ce se întîmplă acum pare o palidă prevestire față de ceea ce se va petrece la ospățul intim dat de Estera. Cei trei petrec, iar Artaxerxes, în-

Scanned with OKEN Scanner

drăgostit și fermecat, o încredințează pe Estera că îi va îndeplini oricînd orice dorință. Iar Estera îi mărturisește că în curînd îl va părăsi deoarece ea și poporul ei trebuie să moară. Tulburat, regele întreabă : „Cine-i acela și unde-i omul care a îndrăznit a gîndi să facă așa ?“ iar Estera i-l arată pe Aman : stupefiat, Aman „s-a cutremurat“ de groază ; regele „s-a sculat de la ospăț plin de mînie și s-a dus în grădina palatului“. Rămas în sala de ospăț, Aman încearcă să-și caute scăparea cerșind îndurare Esterei. Regele este mînios pentru că fusese mințit de Estera, pentru că se află în situația de a alege între femeie și sfetnic, pentru că știe că nu se poate pune cu ușurință în situația de a revoca un ordin și de a deveni apărătorul unui popor nu foarte iubit. Iar Estera înțelege tot acest proces psihologic complicat, faptul că poate să piardă tot atît de bine pe cît poate să cîștige. Balanța încă nu fusese înclinată și atunci ea face cu sînge rece un lucru absolut genial : îl atrage pe Aman spre pat oferindu-i regelui, exact în momentul în care acesta se întorcea din grădină, un tablou înaintea căruia nu are cum să nu reacționeze : „Cînd se întoarse regele din grădina palatului, Aman tocmai se aruncase pe patul pe care se afla Estera. Și a zis regele : Vrei încă să și siluiești pe regină aici, în casa mea ?“ Cuvintele acestea îl paralizează definitiv pe Aman. Un eunuc, Harbona, instruit dinainte cu rolul său, îl înștiințează chiar în acest moment pe rege că Aman a pregătit o spînzurătoare pentru Mardoheu, acela pe care Artaxerxes îl cinstise cu onoruri regale cu puțin timp înainte. Aman va fi imediat spînzurat, nu pentru pogromul plănuit, ci pentru că ridicase ochii asupra reginei și pentru că îndrăznise să contrazică un ordin (de fapt anulat de Aman după cinstirea lui Mardoheu). Nimeni nu stă însă să lămurească lucrurile, și anume că pogromul se hotărîse cu aprobarea regelui, că Aman se prăvălise pe pat pentru a cerși iertare ș.a.m.d. Ordinele se dau și se execută fulgerător. Cel mai rapid în acțiune cîștigă. Adus imediat lîngă rege, Mardoheu ia toate bunurile lui Aman, îi ucide fiii, anulează măcelul, dă ordin ca la data amintită să fie uciși în imperiu toți dușmanii iudeilor și, strălucită victorie, îl convinge pe rege că Aman, „cu adevărat străin de sîngele persan“ — de parcă iudeii ar fi avut ceva comun cu acest sînge — fusese un spion ce „so-

Scanned with OKEN Scanner

cotea el să ne lase fără oameni, iar împărăţia persană să o dea Macedonenilor."

Cel mai interesant personaj al acestui roman despre puterea represivă, totalitară, atît de apropiat prin atmosferă şi dinamica intereselor de *Recursul la metodă* al lui Carpentier, sau *Toamna patriarhului* al lui Marquez, este Aman din ţara Agag, fiul lui Hamadata Macedoneanul. Aman face parte din aparatul represiv, pune la cale represiunea pentru a trăi revelaţia, în final, că a fost un manipulat la rîndul său. Cunoaşte sentimentul absurd al celui lipsit de posibilitatea de a se apăra — mecanism perfecţionat şi slujit de el însuşi ! — şi cade primul victimă a represiunii. Străinul care vrea să-i ucidă pe străinii de sîngele persan moare din vina de a fi străin. Aparatul represiv pus în mişcare poate fi manevrat de oricine reuşeşte să ajungă în situaţia de a da ordine. Această lipsă de conştiinţă a celor destinaţi să ucidă, excelent reprezentată pe mai multe planuri epice, este una din victoriile artei narative a autorului *Cărţii Esterei*. Ordinele transmise către *satrapii* regatului, *căpeteniile* celor o sută douăzeci şi şapte de ţări şi *căpeteniile* fiecărui popor — această plasă cu ochiuri foarte mici, maşina represivă kafkiană care execută, săvîrşeşte tot ce i se comandă, chiar şi o grozăvie — serveşte pe cel în postura de a le emite. Paradoxul acestei situaţii nu rămîne neexploatat, în planul intrigii, de Mardoheu. El pune mecanismul în situaţia de a se autodistruge şi — demn de reţinut — chiar şi în această situaţie limită aparatul represiv nu reacţionează nici măcar din instinct de conservare. Ordonînd ca în ziua a treisprezecea a lunii Adar să se dea voie iudeilor din imperiu să-i ucidă pe toţi duşmanii lor, Mardoheu îi lasă pe reprezentanţii aparatului represiv la discreţia iudeilor care vor şti să profite de împrejurare.

Concomitent cu venirea Esterei la tron, regele îi oferise lui Aman cea mai înaltă favoare : „L-a înălţat şi a pus scaunul lui mai presus decît al tuturor căpeteniilor pe care le avea". Tot imperiul se închină la picioarele lui Aman. El trăieşte beţia puterii şi luxul intoleranţei. Cînd i se spune de cine ştie ce intrigant mărunt că Mardoheu nu i se închină cînd trece pe lîngă el, Aman „se umplu de mînie", dar lui i se pare că-i prea puţin să-l ucidă deoarece nutreşte o ură mai veche şi mai „globală". Aman

vrea să distrugă de fapt poporul din care Mardoheu face parte !

Actele comprimate temporal ale acestui text, în care se pot vedea cu limpezime rădăcinile romanului politic, se desfășoară de fapt de-a lungul a foarte mulți ani, în spatele cărora se întrevăd acumulări de ură, intrigi, loviturі ascunse ca într-un veritabil roman curtenesc. Naratorul, ignorînd legăturile, acele depresiuni molatice ceva mai detensionate ale povestirii romanești, a selectat numai vîrfurile, momentele de criză ale lumii sale imaginare. Astfel, dacă ospățul la care regina Vasti este repudiată are loc în al treilea an al domniei lui Artaxerxes, Estera va fi încoronată abia în al șaptelea an al domniei lui, deci după aproximativ patru ani de concubinaj și de luptă pe viață și pe moarte în harem pentru a-i rămîne favorită, iar hotărîrea regelui de a-i ucide pe iudei la sfatul lui Aman este luată în al doisprezecelea an al domniei lui Artaxerxes, deci după cinci ani de domnie a Esterei și de contracarare tenace a lui Aman. Remarcabil este rolul de coloană a cincea jucat de Estera, faptul că deconspirarea ei devine un teribil atu psihologic și moral, ca să nu mai spunem politic, forța de a se păstra ca ultimă carte pentru un caz de forță majoră. Cei doi agenți — Estera și Aman — la curtea celui mai mare imperiu al timpului, imperiu în expansiune ce viza și țările de dincolo de Mediterana, încearcă să obțină în fapt orientarea într-un anume sens a politicii imperiale. Victoria Esterei, a arătat istoria, neîntemeiată pe o forță politică și militară reală, a constituit doar o mică oază de liniște în istoria neamului ei, neinfluențînd în chip decisiv destinul poporului iudeu. Aman în schimb va fi confirmat : Alexandru cel Mare vine nu după mult timp și cucerește ceea ce părea intangibil.

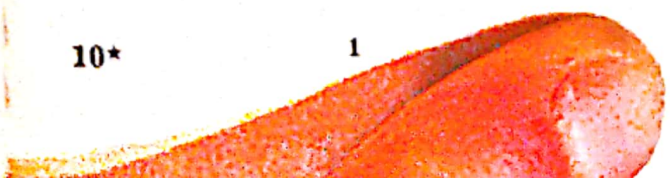
Că Aman este un temperament exploziv, repezit și lipsit de o anume abilitate se vede din episodul în care, crezînd că regele vrea să-i acorde noi onoruri, se întrece în a-i sugera care ar fi recompensele meritate de un favorit imperial, fără să intuiască de fapt că este vorba chiar de dușmanul său, Mardoheu. Nici Artaxerxes nu este mai puțin cinic : îl obligă pe Aman să-l plimbe pe Mardoheu prin oraș împodobit cu haine regale știind cît de mult îi urăște Aman pe iudei și neputînd totodată uita că

Scanned with OKEN Scanner

cel împodobit cu însemnele regale face parte dintr-un neam pe care îl vedea exterminat nu peste multă vreme. Gestul lui Artaxerxes indică oricum o anumită detaşare faţă de Aman. Este posibil ca uneltirile Esterei să-i fi pregătit cu migală acestuia dizgraţia. De altfel lui Aman, soţia acestuia, Zereş, comentînd întîmplarea, îi spune de la bun început că partida este pierdută : „Dacă Mardoheu, din pricina căruia a început căderea ta, e din neamul iudeilor, atunci tu nu vei putea face nimic împotriva lui".

Nicăieri pînă acum în text nu se precizează cu atîta claritate că este vorba de o „cădere" pregătită cu multă răbdare. Scena regizată însă de Artaxerxes este elocventă. Iar capitolul următor va consfinţi triumful manevrelor subterane odată cu ultima dovadă furnizată de Estera, şi anume că Aman este un ticălos : că punînd la cale uciderea evreilor vroia de fapt să o omoare pe ea şi că, în tot ce a făcut, Aman a procedat ca un bărbat refuzat. Rugîndu-se, cutremurat, pentru viaţa sa „căci vedea bine că regele hotărîse pieirea lui", cu faţa acoperită de tulburare deoarece înţelege în fine că va plăti eşecul cu propria sa viaţă, — iată imaginea finală a unei personalităţi de o mare complexitate psihologică. Estera îl ucide totuşi pe adversarul ei într-un mod elegant ; Iudita din *Cartea Iuditei* o face însă cu brutalitate. Aceste romane sentimentale şi de acţiune de culise totodată, amestec de eros şi intrigă politică în care naratorul ignoră în fapt în plan narativ divinitatea deoarece erotismul este dispus să o înlocuiască, dovedesc în cel mai înalt grad un lucru şi anume că, înainte de vechii greci, prozatorii evrei au fost aceia care au înţeles cel mai bine mecanismul de funcţionare al destinului şi modul în care omul se putea folosi de acesta.

Cartea Iuditei este istoria unei femei care, fiind martora înfrîngerii poporului său, se duce în tabăra agresorilor pentru a cere protecţie de la aceştia, împotriva prezumtivilor prigonitori din cetate. Ea îl subjugă pe conducătorul armatei duşmane şi, în prima noapte de dragoste, îl ucide şi aduce, în cetatea asediată, capul vrăjmaşului. Şi aici abilitatea femeii este cheia intrigii romaneşti, deşi şi actele ei sînt puse pe seama unor ipotetice porunci divine. De data aceasta însă zeul nu apare nici măcar printr-un vis simbolic, ci printr-o pură speculaţie, graţie căreia Iudita, din acelaşi neam al lui Israel, se pune chiar



în situaţia şi rolul divinităţii în fapt ignorate. Cu o logică sclipitoare, Iudita demonstrează colectivităţii pasive că este unica persoană care are acces la „mintea lui" şi că înţelege „gîndurile lui". De aici înainte în ochii cetăţii Iudita va ţine locul lui Dumnezeu.

Decizia de acţiune este luată atunci cînd află că sfatul cetăţii a hotărît predarea Betuliei peste cinci zile asediatorilor asirieni. Nabucodonosor în expansiune cucereşte ţinut după ţinut. Istoria reţine de altfel că Nabucodonosor distruge în 587 î.e.n. Ierusalimul şi îi trimite pe evrei în surghiun. Acţiunea din cartea Iuditei se desfăşoară în acest timp. Comanda armatei invadatoare este deţinută de generalul Olofern. Faţă de romanul Esterei, în care este vorba probabil de Artaxerxes al treilea, contemporanul lui Alexandru cel Mare care dă lovitura decisivă Imperiului roman la Granic în 334, pentru ca în 331 să ia Babilonul şi Suza, ceea ce explică pentru timpul respectiv aversiunea crescîndă faţă de macedoneni la curtea persană, romanul Iuditei îşi plasează acţiunea în timp cu aproape două secole mai înainte. Ca şi ceea ce va făptui Estera, actul Iuditei nu reuşeşte decît să temporizeze dezastrul. Important însă este de observat modul de selectare preferenţială a prerogativelor umane (sociale, politice imediate) faţă de acelea divine. Asumîndu-şi riscul de a se identifica în primul rînd în chip făţiş cu divinul (ceea ce Moise nu îndrăznise decît în jocul relaţiilor dintre personaje) ; mizînd deci pe străvechea, enigmatica şi incontrolabila comunicare a descendenţilor lui Israel cu zeul, Iudita pune la cale un plan de salvare atît de naiv şi de lipsit de perspectivă politică încît el este în mod clar emanaţia propriei sale personalităţi cu viziune limitată asupra istoriei. Între ceea ce face Iudita şi aranjamentele politice ale lui Moise sau Mardoheu distanţa este enormă. Ca şi Mardoheu, Iudita acţionează explicit pe cont propriu, inventînd porunci imaginare. Exilarea divinului nu este totuşi definitivă. Rolul acestuia va fi de a furniza un important sprijin moral şi un ascendent necesar în ochii acelora care îi investesc cu funcţia de conducători ai neamului şi iniţiatori ideologici.

Relaţia pe verticală a personajului romanesc cu divinitatea se substituie în romanele biblice inteligenţei, perspicacităţii şi dotării spirituale de excepţie.

Scanned with OKEN Scanner

Iată cum decurge în acest sens logica Iuditei înaintea bătrînilor cetăţii Betulia. Văduva „frumoasă la stat şi fermecătoare la chip“ este bogată şi temută în cetate. Pe cele trei căpetenii ale cetăţii, bătrînii Oziaş, Habriş şi Harmiş chemaţi la ordine, îi mustruluieşte cu aroganţă. Mai întîi îi acuză că vor să-l „ispitească“ pe Dumnezeu deoarece bătrînii, exasperaţi de lipsuri, s-au jurat în faţa poporului că vor preda cetatea dacă în timp de cinci zile zeul nu le vine în ajutor ; apoi îi acuză de prostie şi incapacitatea de a pătrunde „pe Dumnezeu, care a făcut toate acestea, şi să cunoaşteţi mintea lui şi să înţelegeţi gîndurile lui“. Iudita se erijează în postura intermediarului, a tălmăcitorului voinţei divine ignorînd în esenţă această voinţă care nu poate fi cunoscută şi care avea prin tradiţie o putere nelimitată dar raţiuni complet imprevizibile de acţiune. În această situaţie, spune Iudita, dat fiind că evreii iubiţi de divinitate nu încetează totuşi să fie ucişi, deşi „noi însă nu cunoaştem alt Dumnezeu afară de el“ ; deoarece nu există o reciprocitate a fidelităţii iar *greşeala*, oricare ar fi ea, de pildă chiar şi faptul absurd că dacă ei vor fi ucişi şi templul pîngărit sub privirea zeului inactiv, aceasta se va răsfrînge în mod grav asupra urmaşilor fiindcă zeul nu îngăduie macularea templului ; dat fiind că robia în care ar cădea este foarte posibil să fie considerată de divinitate o *lipsă de dragoste* drept pentru care „Domnul Dumnezeul nostru o va preface în ocară“, singura soluţie rămîne acţiunea pentru salvarea generală, ignorînd temporar însăşi divinitatea : „Şi acum, fraţilor, să arătăm fraţilor noştri că viaţa noastră atîrnă de noi şi, ceea ce avem mai sfînt, templul şi altarul, se reazimă pe noi“.

Iudita trăieşte puternicul sentiment că sprijinul real al poporului ei rezidă în ea însăşi. Ideea că zeul o încearcă pe ea şi pe oamenii Betuliei constituie ieşirea din această logică ce conducea implacabil spre adevărul că zeul nu este decît o emanaţie a voinţei de a crede a unui popor, că divinul este ea însăşi. Fără să o afirme, Iudita acţionează ca atare, iar Oziaş nu întîmplător o invită cu ironie să facă în aşa fel încît „Domnul să ne trimită ploaie, ca să se umple vasele noastre şi să nu mai ducem lipsă de apă“. Dar Iudita nu are ştiinţa lui Moise învăţată în Egipt de a despărţi apele de uscat, de a face munţii să bubuie, de a vindeca pe cei bolnavi. Arma ei este una mai

pămîntească, și anume, arta de a se preface și de a se face plăcută. Pentru a-și potența farmecul, energia interioară, Iudita procedează ca toți inițiații de la Wiswamitra la Zarathustra și Moise, și anume va face asceză. O asceză în care locul principal îl deține implorarea, ca formă psihologică de autoconvingere prin magia litaniei, rularea unor formule sacramentale, îndîrjirea în idee prin repetarea obsesivă a numelor și faptelor dușmanilor. Tăcerea asceților hinduși este înlocuită de logoreea nervoasă a inițiaților iudei. Lucru explicabil deoarece ascetul iudeu se dorește și un conducător.

Această realitate reiese foarte limpede și dintr-o altă întîmplare, aparent fără însemnătate, din romanul Iuditei, dar care ne pune înaintea unor fapte cu rolul de a deturna în mod progresiv pe cei curioși de la cunoașterea unui plan care ar fi putut fi catastrofal odată intrat în mîna asirienilor. Planul îi aparține probabil lui Oziaș aflat în complicitate cu Iudita. Întîmplarea este anterioară hotărîrii Iuditei și, examinate atent, ele formează verigile importante ale narațiunii. Personajul cheie nu poate fi decît „căpetenia fiilor lui Amon" din tabăra lui Olofern, deci un egiptean care simpatizează cu iudeii, probabil nu străin de acest popor care a trăit sute de ani în Egipt și s-a amestecat cu sînge egiptean. Prin reacții, Ahior pare un descendent iudeu dintr-o familie egipteană. El îi povestește generalului Olofern, furios de rezistența iudeilor, istoria acestui popor cu o vădită admirație pentru eroismul lor manifestat în lupta pentru supraviețuire. De partea iudeilor, precizează Ahior, este „un Dumnezeu care urăște nedreptatea" și care i-a pedepsit cu robia pe cei „răzleți" de „calea pe care el le-o orînduise". Numai că „pocăindu-se", venind toți în jurul templului sfînt din Ierusalim, ei și-au atras bunăvoința divinității. În acest moment, argumentează Ahior, trebuie știut — fapt cu totul incontrolabil — care este poziția divinității față de iudei : dacă aceștia au păcătuit iar zeul vrea să-i pedepsească, spune Ahior, să-i atacăm și-i vom învinge ; dacă lucrurile stau invers, e mai bine ca „Domnul meu să treacă mai departe".

Mînios că în tabăra sa un general poate pleda pentru dușmani, Olofern hotărăște ca Ahior să fie pedepsit și nu oricum : el este dus în munți și lăsat lîngă cetatea Betulia de către ostașii asirieni, deoarece, precizează Olofern,

Scanned with OKEN Scanner

Ahior trebuie să se convingă că nu există nici un zeu în afară de Nabucodonosor şi acest lucru nu-l poate proba decît pe pielea sa, fiind masacrat peste puţin timp de asirieni laolaltă cu iudeii pe care îi apărase. Ajuns în cetate, Ahior povesteşte prin ce a trecut ; pare că nu mai există nici o speranţă. Oziaş îl ia în casa sa iar de aici înainte pînă în final, cînd va conduce armata Betuliei împotriva asirienilor rămaşi fără comandant, el nu mai apare în naraţiune. El este însă în final acela care certifică în faţa poporului că ceea ce adusese în desagă Iudita este capul lui Olofern ; tot el este acela care vede aici mîna divină şi cere să fie primit în sînul neamului lui Israel. Leşinul lui Ahior la vederea capului lui Olofern, aparenta sa retragere din scenă sînt simple strategii, secvenţe ale unui scenariu care se joacă în faţa poporului avîndu-i ca protagonişti pe Ahior, Oziaş şi Iudita. În acest roman Ahior deţine în esenţă rolul marelui intrigant Mardoheu. Plecarea Iuditei în tabăra duşmană, comportamentul ei acolo denotă cunoaşterea precisă a aceluia care îi va cădea în capcană. Olofern este un bărbat disponibil iar Iudita acţionează pentru a-l stimula sub îndrumarea exercitată din umbră a aceluia care îşi joacă în acest fel ultima sa mare speranţă. Din această perspectivă înfruntarea din roman nu este în esenţă dintre asirieni şi iudei, pe cît o luptă pe viaţă şi pe moarte dintre Olofern şi Ahior. Citită astfel, povestirea romanescă a Iuditei afirmă prin intrigă şi complicaţie narativă forme romaneşti pe care romanul de suspans modern, amestec de intrigă politică, spionaj, documentar istoric, serveşte marelui public, într-un ambalaj din care nu lipseşte misterul scenariilor posibile, din culisele puterii, satisfăcîndu-i astfel dorinţa de aventură şi năzuinţa de a participa la desfăşurare de forţe din culisele vieţii politice a lumii.

În ansamblul textelor biblice, atitudinea epică a naratorului care îl ignoră pe Dumnezeu creează o distribuţie specifică a rolurilor. Ea conferă o alternativă inconfundabilă disputei epice şi o structură distinctă relaţiei dintre *poruncă, greşeală ipotetică* şi executarea poruncii. Cei ce poruncesc nu sînt aici zeii ci oamenii. Finalul confruntării va fi invariabil de partea personajelor din perspectiva

Scanned with OKEN Scanner

cărora sînt scrise romanele, ale acelor prezențe investite deci cu un credit moral de autorii lor. Deși în romane poruncesc Artaxerxes, Aman, Olofern, pe noi ne interesează acele personaje care, poruncind, o fac, retoric vorbind, sub scutul moral al unui protector ipotetic, deși ignorat. Aceștia sînt și învingătorii, autorii discreți ai prejudicierii. Spre deosebire de cei ce poruncesc epic fără credit moral, poruncile celor investiți cu credit moral nu mai au nevoie să apară în chip expres în text, fiind de cele mai multe ori pur și simplu subînțelese. Retorica textelor biblice stabilește o relație care funcționează impecabil între viziunea binevoitoare, auctorială, față de un personaj investit cu credit moral din perspectiva căruia se vor nara evenimentele și obținerea victoriei (sociale, politice), a grației, a bunăvoinței divine.

Dacă Mardoheu, Estera, Ahior, Iudita sînt agenții inițiatori ai schimbării, performerii romanești, Artaxerxes, Aman, Olofern sînt cei care suportă modificările produse de primii. Mardoheu și Ahior poruncesc în virtutea unui imaginar *a greși* față de divin, ceea ce îi situează pe aceeași poziție cu divinitatea, ignorarea de fapt a acesteia decurgînd de aici, și fiind eficientă politic ca singura cale a supraviețuirii. Estera și Iudita vor fi executanții, autorii direcți ai prejudicierii lui Aman, Artaxerxes, Olofern (subînțeles fiind și Nabucodonosor). Funcția Ispitei în aceste romane nu se configurează din relația pe verticală dintre zeitate și personaje, ci din relațiile dintre cei care execută și aceia care vor fi prejudiciați, deci dintre două categorii de personaje implicate epic. „Căderea" în capcană a lui Aman-Olofern, Artaxerxes-Nabucodonosor modifică situații grave, anterioare intrigii propriu zise.

Personajele importante activează avînd conștiința unei datorii de împlinit atît față de divinitate, cît și față de popor. Îndeplinirea ei înseamnă recompensa ; neîndeplinirea ar aduce pedeapsa. Îndoiala în izbîndă a agenților virtuali ai însărcinării (Estera, Iudita) se manifestă în teribilele lamentații către divinitate. Între om și zeu se negociază cu acest prilej un pact virtual, dar pactul cel mai important este acela dintre sfătuitori și agenții schimbării virtuale. Modificările au loc din perspectiva unui cod de valori a cărui nerespectare atrage pedeapsa, iar pedepsitorul, judecătorul este în egală măsură zeul virtual, istoria poporului însăși. Poporul, pedepsit cu robia și agre-

Scanned with OKEN Scanner

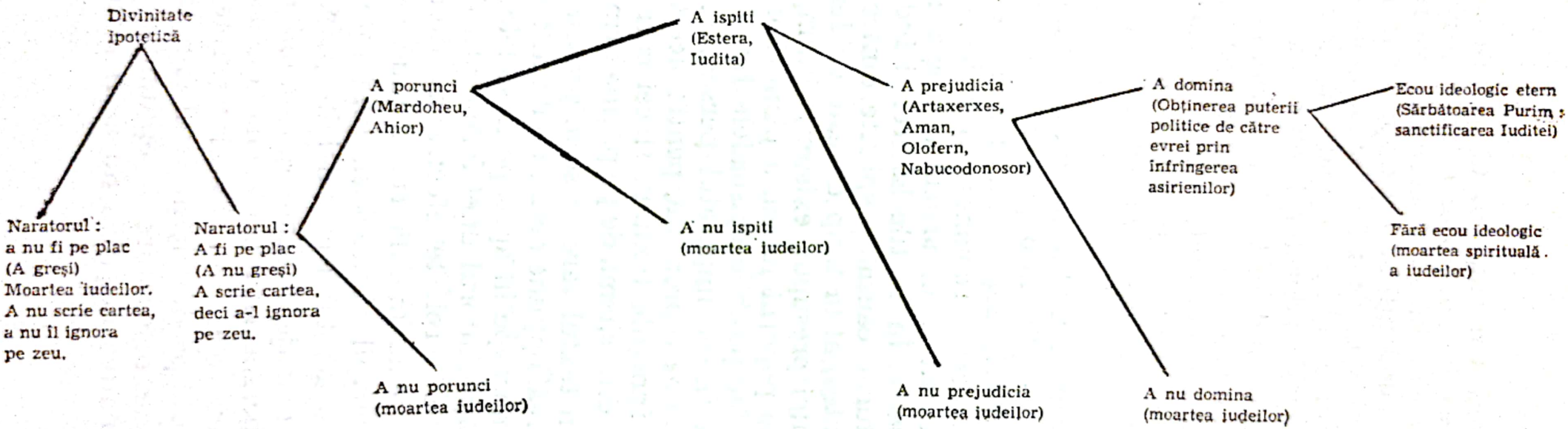
siunea, este însă vinovat, poartă asupra sa o vinovăţie ambiguă. Cîndva divinitatea investise poporul lui Israel cu o bunăvoinţă, cu un merit. Acest merit va fi răscumpărat însă tot prin descendenţii lui Israel, prin femeile lui teribile al căror calcul nu rămîne străin personajelor epice. Recompensate la un mod sublim şi odată cu ele şi poporul, ele vor cunoaşte izbînda, adoraţia şi zeificarea.

Extrem de profund, instinctul istoriei reiese din raportarea constantă a actelor personale la destinul comunităţii. În mod voluntar, personajele care acţionează în favoarea poporului evreu manifestă o superioară conştiinţă a istoriei, ceea ce conferă acestui model epic o unicitate remarcabilă.

Dacă la nivelul textului biblic cauzalitatea este inexistentă, figuralul suplinind-o pentru a acorda o inefabilă coerenţă întregului, după cum demonstrează Auerbach, analiza acestor forme romaneşti o vădeşte însă prezentă în structura epicii şi în articularea episoadelor fiecărei naraţiuni în parte. În Cărţile Esterei şi Iuditei sînt şterse cel mult legăturile cauzale explicite dintre episoade, dar nu şi cauzalitatea, atîta timp cît este evident că acţiunile Esterei şi Iuditei presupun existenţa întîmplărilor tragice prin care trece poporul iudeu, a planurilor lui Mardoheu şi Ahior care fac posibile episoadele finale în care iudeii îl manevrează fie pe împăratul persan, fie pe generalul asirian. S-ar putea reprezenta, pentru acest stil al narării, relaţia dintre funcţiile textului şi cei care le îndeplinesc aşa cum reiese din schema de pe pagina următoare.

Opţiunea în textul care se scrie pentru o soluţie pozitivă sau negativă, opţiune determinată de altele anterioare, hotărăşte din aproape în aproape modelele de finalizare a naraţiunii însăşi. Autorul unei forme atît de vechi de roman „politic“ îşi croieşte efectiv naraţiunea după cum răspunde la dilema morală ridicată de relaţia dintre el însuşi şi personajul abstract şi, prin intermediul său, a personajelor cu acesta şi cu celelalte personaje. Funcţiile textului şi personajele legate indisolubil de acestea sînt conectate la perspectiva auctorială a narării, la unghiul afectiv din care se narază şi se interpretează o istorie şi la efectul retoric produs de mesajul creditabil conţinut în text. Modul de distribuire a opţiunilor autorului epic arată că alternativa negativă nu ar fi avut decît un unic

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

rezultat (moartea iudeilor), deci închiderea, scurtarea, verigilor lanțului povestirii. Răspunsul pozitiv își revelă prin ultima sa verigă o deschidere vastă spre parabolă și eternitate.

Foarte apropiat față de personajele preferate, autorul le incriminează pe acelea din tabăra adversă. El pare un martor ocular, un *însoțitor* care transcrie cu fidelitate stări, atitudini, gesturi, ritualuri, monologurile șirete, false și prefăcute ale Iuditei sau ale Esterei. Discursul Iuditei înaintea lui Olofern în care ea îi preamărește pe asirieni, asigurîndu-i că admirația ei s-a înfiripat la auzul „cuvintelor pe care le-a grăit Ahior" în Betulia, modul în care îl convinge apoi pe general că iudeii au păcătuit și deci că, Dumnezeu nemaifiind cu ei, pot fi învinși — ipoteză pe care i-o sugerase chiar Ahior lui Olofern și care reapare în gura Iuditei — descrierea dezastrului din cetatea însetată și înfometată, sînt absolut tulburătoare. Ele denotă acea abilitate genuină a naratorului iudeu ce determină epic posibilitatea acestuia de a juca pe mai multe registre polemice și spirituale, aici pe aceea de slujitor al poporului iudeu și de vrăjmaș ipotetic al lui. Secvența uciderii lui Olofern este de un realism demn de un narator balzacian : „Iar seara tîrziu slujitorii lui se grăbiră să plece. Și Bagoas închise cortul pe dinafară și dădu de o parte pe musafiri din fața stăpînului său. Și toți erau osteniți de ospățul cel îndelungat. Și Iudita fu lăsată singură în cort, cu Olofern, trîntit pe patul său, biruit de vin... Și îndreptîndu-se spre stîlpul patului care era la capul lui Olofern, luă paloșul lui, și apropiindu-se de pat îl prinse pe Olofern de păr și zise : «Întărește-mă, Doamne, Dumnezeul lui Israel, în ziua aceasta !»

Apoi îl lovi peste gît de două ori din toate puterile și îi reteză capul. Și rostogoli trupul lui de pe pat și luă perdeaua de pe stîlpi și după puțin timp ieși și dădu roabei sale capul lui Olofern. Și ea îl puse în desaga ei cu merinde. Și amîndouă ieșiră ca de obicei la rugăciune. Și străbătură tabăra, ocoliră văgăuna stîncii și o luară la deal pe muntele Betuliei și ajunseră la porțile cetății. Și de departe Iudita strigă la străjerii porților : «Deschideți, deschideți poarta...»"

Enclavele non-narative ale romanului Iuditei sînt folosite de autor în mod special pentru conturarea persona-

Scanned with OKEN Scanner

lităţii personajului preferat. Astfel, blestemul profetic (în retorică numit cominaţie) rostit înaintea bătrînilor cetăţii de Iudita, invocaţiile poetice către divinitate — veritabile introspecţii ale unui *eu* frămîntat —, apoi satira prefăcută, vicleană, rostită înaintea lui Olofern, adevărată capcană retorică, sau poemul final al Iuditei, cîntat împreună cu poporul în semn de victorie absolută — în fapt o rezumare lirică a evenimentelor — formează cealaltă componentă informaţională a textului narativ, aceea care dă nota particulară epicii, complementară codului de evenimente şi roluri.

Din acest ultim unghi de vedere complexitatea rolurilor este la acest capitol, demnă de remarcat. În scena compromiterii lui Aman desfăşurată în apartamentul Esterei, Artaxerxes cumulează pe rînd mai multe roluri : el este deopotrivă protectorul lui Aman şi al Esterei ; obstructor fără să ştie al Esterei şi prestator de servicii al frustratorului Aman ; apoi acela care neutralizează obstrucţia faţă de Estera şi deci protector al ei ; distructor al lui Aman şi prestator al amelioratorului care este Estera etc. În scena, uciderii lui Olofern, pe acelaşi principiu al capcanei, eunucul este prestator dar şi obstructor al lui Olofern iar Olofern este frustrator şi obstructor al Iuditei, dar şi protector şi prestator inconştient de servicii al acestuia, ceea ce conduce la acel scurtcircuit care este moartea lui Olofern. Dacă Olofern se identifică cu spada care îl ucide, Aman săvîrşeşte imprudenţa de a-l manevra excesiv pe regele său care poate trăi revelaţia celui manevrat şi frustrat de informaţii şi informatori.

Deşi absent din scenă, Mardoheu este prezent în ea prin toată strategia capcanei. Faţă de Aman, Artaxerxes se găseşte într-o situaţie subalternă pusă cu abilitate în relief de Mardoheu, deoarece Estera este, la urma urmei, un executant desăvîrşit şi o momeală. În acest model narativ în care în fapt autorul interpretează prin şirul opţiunilor sale faţă de o problemă morală o istorie reală sau imaginară, un personaj poate cumula extrem de multe roluri narative. Prezenţele epice capătă, pe măsura comprimării textului, o densitate extraordinară. Paralel cu această mişcare, textul narativ procedează la o economie drastică de personaje. Acest procedeu va fi regăsit în teatrul şi proza modernă în

[7] Claude Bremond, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

care subiectivitatea unui personaj poate cumula practic o infinitate de roluri.

NARATORUL MARTOR ASEMENI LUI DUMNEZEU. Considerate naraţiuni istorice de către exegeţi, textele comentate pînă acum conţin relatări la care puţini au meditat din perspectiva naratorului care îşi permite să pătrundă ilicit în conştiinţe particulare. Într-un subsol din *Retorica romanului,* Booth punea totuşi această întrebare consemnînd unele pasaje în care naratorii biblici transcriu ceea ce au *simţit* şi au *gîndit* personaje importante ca Iisus şi Moise. Creditabilitatea declaraţiilor lui Dumnezeu din *Cartea lui Iov* ar depinde şi ea, în ultimă instanţă, de autorul însuşi, forma supremă de autoritate : „autorii, se spune, sînt aceia care vorbesc ori de cîte ori se rosteşte Dumnezeu" ; pe de altă parte, diferit de naratorul implicat, care îl creează, Dumnezeu din *Cartea lui Iov* este un narator dramatizat, iar celelalte personaje „vorbesc adesea cu o autoritate comparabilă cu aceea a lui Dumnezeu". Ei sînt numiţi „centri de conştiinţă de persoana a treia, prin intermediul cărora autorii îşi filtrează naraţiunile", adevărate „experienţe mentale extrem de complexe" [8]. În fapt, în *Cartea lui Iov,* naratorul (autorul) martor al evenimentelor, asemeni personajului sau partenerului colocvial numit Dumnezeu, *transcrie* — aceasta fiind, epic, forma participării sale.

Lungile monologuri, dialogurile tăioase ale lui Iov, Elifaz, Bildad, Ţofar, Elihu, Dumnezeu ne deschid calea de acces spre conştiinţele unor naratori care vor să atragă atenţia asupra unui adevăr. Ajuns în mizerie în urma pariului dintre Dumnezeu şi Satana, Iov provoacă o dispută de o mare forţă polemică. El îşi asumă dreptul de a comenta — fără a se plînge — porunca divină, de a o pune cu luciditate sub semnul întrebării sub privirile dezaprobatoare ale prietenilor săi. Minţile speculative inflamate care îl hărţuiesc într-atît pe Iov încît va trebui în final să intervină însăşi divinitatea pentru a limpezi lucrurile, în urma unui dialog direct cu toţi cei prezenţi, îşi susţin şi argumentează fiecare propriul adevăr. Aşa cum este scris textul, lectorul poate să subscrie la oricare dintre ele. Apariţia zeului ca personaj stinge doar disputa dar nu şi con-

[8] W. Booth, *Retorica romanului,* Edit. Univers, 1976, p. 50, 31, 34, 47, 197.

Scanned with OKEN Scanner

vingerile. Divinitatea deține numai în mod aparent adevărul suprem deoarece naratorul se situează față de toate personajele sale în postura martorului fidel și impersonal care își reprimă propria personalitate în discurs. El expune pe larg punctele de vedere, interzicîndu-și tentația de a se arăta partizanul unui adevăr unic.

Naratorul implicat participă, cu alte cuvinte, la acțiune la un mod intelectual, respectînd afabil gîndurile și ideile personajelor sale. Pentru naratorul martor ca și Dumnezeu, modalitatea eseistică este de preferat în cadrul disputelor cu un acut caracter polemic. El își interzice în consecință să rezume, asemeni lui Moise, pentru a expune în chip democratic punctele de vedere interferate. De aceea *Cartea lui Iov* apare ca un roman de idei reieșit din înfruntarea unor naratori cu o puternică conștiință de sine, adevărate conștiințe creditabile, demne de a fi ascultate și crezute din punctul de vedere al standardelor cititorului. Autorul narator, în schimb, se impersonalizează. Nu există nici în acord, nici în dezacord cu ideile personajelor sale. El înregistrează, abținîndu-se de la comentarii ; nu amendează pe nimeni. Adevărul, înțelegem, rezidă în opțiunea cititorului pentru unul din multele adevăruri expuse, printr-o distanțare de care autorul implicat — plasat în spațiul, timpul, universul moral și intelectual al acelora pe care îi creează — nu este capabil. Dacă între naratorii dramatizați nu există o distanțare, rămîne să-l presupunem și pe martorul narator drept un partener prezent la desfășurarea disputei ce se abține însă de la discuție. Orizontul său epic este limitat ca acela al fiecăruia dintre personaje. El este un autor fără o perspectivă globală a întîmplării. Aceasta se naște în text, eventual, din suprapunerea perspectivelor limitate ale prezențelor epice, deci din proiecția celui ce citește, în pofida hiatusurilor evenimențiale sau a unor verigi epice parțial ascunse.

Iov, spune textul ebraic, din ținutul Uz, „fără cusur și drept", care „se temea de Dumnezeu și se ferea de ce este rău", posedînd binecuvîntarea divină cade totuși victimă suspiciunii divine. Dumnezeu se mîndrește cu Iov, cu acest om drept și temător. Satan însă îi inoculează sîmburele suspiciunii : „Dar Satan răspunse Domnului : Oare degeaba se teme Iov de Dumnezeu ? N-ai făcut tu gard în jurul lui și în jurul casei lui, și în jurul a tot ce este al lui, în toate părțile, și ai binecuvîntat lucrul mîinilor lui și turmele lui

Scanned with OKEN Scanner

au umplut pămîntul ? Dar ia întinde mîna ta şi atinge-te de tot ce este al lui, să vedem dacă nu te va blestema în faţă ? Atunci Domnul zise către Satan : Iată, tot ce are el este în puterea ta ; numai asupra lui să nu întinzi mîna ta. Şi Satan pieri din faţa lui Dumnezeu". Deoarece însă Iov rabdă nenorocirile, Satan supralicitează : „Dar ia întinde-ţi mîna şi atinge-te de osul şi de carnea lui ! Să vedem dacă nu te va blestema în faţă ! Şi Domnul zise către Satan : Îl dau în puterea ta ! Numai nu te atinge de viaţa lui. Atunci Satan a plecat dinaintea Domnului şi a lovit pe Iov cu tumoare, din tălpile picioarelor pînă în creştetul capului. Şi a luat Iov un ciob ca să se scarpine şi şedea pe gunoi, afară din oraş".

Am reprodus acest citat deoarece odată cu ultima lui frază acţiunea trece din regim mitologic (cerul, paradisul, divinul, zeii etc.) în regimul realist al imaginii. Episodul ce precede polemica de idei — adevărata substanţă a romanului — pare scris ulterior pentru a acorda o motivaţie mitică unui foarte îndrăzneţ act intelectual necanonic şi artistic totodată. Simetrică cerului şi tronului zeiesc apare grămada de gunoi pe care stă Iov şi unde se desfăşoară în esenţă toată drama sa spirituală. Grav avariat fizic şi moral, Iov rămîne însă cu spiritul intact. În această situaţie de ruptură, din punctul de vedere al rolurilor care determină o stare de degradare a unei situaţii înfloritoare, se creează noi relaţii între personaje.

Pedeapsa care se abate asupra lui Iov nu este provocată de o vină reală ci de una presupusă, imaginară. Personajul abstract îl consideră pe Iov în mod ipotetic pasibil de vinovăţie, dar se poate argumenta şi invers, socotind, ceea ce va urma, drept o demonstraţie de putere a acestuia prin intermediul umanului. Textul epic însă pune totuşi între paranteze această presupunere deoarece, în cele din urmă, personajul abstract cu rol de judecător suprem va fi chemat de Iov în faţa judecăţii.

După cele patru sau cinci catastrofe suportate de Iov, vom asista la încăpăţînarea în virtute a acestuia. Blestemele, extraordinara tînguire, zbuciumul interior vorbesc despre o încercare fără precedent de înţelegere a raţiunii pedepsitoare a personajului abstract. Pentru Iov este mai moral ca zeul să-i împiedice de la existenţă pe cei nenorociţi destinaţi suferinţei. Intervin însă trei buni prieteni veniţi de foarte departe la care în final se adaugă un

Scanned with OKEN Scanner

ascultător involuntar, un tînăr, se pare mai mult o iscoadă a cetății. Este de la sine înțeles că cetatea nu putea rămîne nepăsătoare față de sfidarea lui Iov : ea se teme că și-ar putea atrage la rîndul ei mînia divină.

Iov se lamentează, vorbește continuu despre marea sa nenorocire. Primul care intervine este Elifaz din Teman. Cuvintelor lui Iov el nu le poate contraopune decît tot cuvinte, dar acceptă riscul să vorbească înaintea durerii. Elifaz îl îndeamnă pe Iov să aibă răbdare și încredere în zeul suspicios ; îl invită la cumpătare amintindu-i că „omul își naște singur suferința" și că, conform speculației metafizice acceptate de ei, „fericit este omul pe care Dumnezeu îl mustră". Iar Iov îi vorbește, bîlbîindu-se de durere, despre „spaimele" divine dezlănțuite împotriva sa. Cere moartea : vrea să știe *de ce* suferă ; pentru care *păcat* săvîrșit. Îl admonestează pe zeu cu evidența morții peste care acesta nu poate trece ; descoperă că are dreptul să se plîngă și i se pare meschin că omul, ființă fragilă, este supus suferinței de către gigantica și atotputernica divinitate. Nu înțelege nici jocul, nici satisfacțiile acesteia.

Atunci Bildad îl acuză, presupunînd o ipotetică vinovăție a lui Iov ca și a omului în general („Căci noi sîntem de ieri și nu știm nimic, căci zilele noastre pe pămînt nu sînt decît o umbră"), și îl îndeamnă în consecință să creadă în zeitate fără rezerve, să se supună pedepsei dar mai ales să înceteze să mai vorbească și să mai caute un adevăr sau o dreptate. Iov îi răspunde afirmînd că acceptă măreția divină și faptele ei uluitoare, creațiunea universului și a omului, dar nu înțelege de ce omul nu poate dialoga cu divinitatea. Oare omul, se întreabă Iov, nu are dreptul de a-i atrage, la rîndul său, personajului abstract atenția că nu are uneori dreptate ? Iov nu poate accepta ideea că este fără șanse înaintea unui zeu discreționar ce inspiră groază și pe care nu-l poate supraveghea nimeni („Între noi nu se află un al treilea care să-și pună mîna peste noi amîndoi"). Nefiind om, spune Iov, zeul nu mă poate înțelege, deci numai un om mă poate judeca și nicidecum un zeu lipsit de datele existenței umane : „Dă-te la o parte ca să pot să-mi vin puțin în fire", strigă Iov, „măcar înainte de-a intra în bezna morții pe care tu nu o poți cunoaște"...

Țofar, indignat, îl mustră că îndrăznește să spună *de ce*. Iar Iov îi contracarează argumentele întrebîndu-l

Scanned with OKEN Scanner

dacă trebuie să înţeleagă prin aceasta că omul are datoria de a dispreţui nenorocirea. Raţionalul Iov doreşte un dialog direct, fără ascunzişuri. El îl provoacă încă o dată pe zeu. („Dacă eu vreau să vorbesc cu cel atotputernic, vreau să-mi apăr pricina înaintea lui... căci voi sînteţi nişte născocitori ai minciunii, sînteţi cu toţii nişte doctori ai neputinţei..." şi în consecinţă îşi rosteşte apărarea arătînd că puţin îi pasă dacă va fi ucis de acest zeu rău. În faţa morţii el se simte pur.

Elifaz îl consideră uşuratic şi nelegiuit, un obraznic ce are impertinenţa să se mînie pe divinitate. Iar Iov îl acuză atunci că rosteşte vorbe goale, că eludează adevărul. El doreşte în mod demn „ să stea de vorbă cu Dumnezeu cum stă de vorbă un om cu prietenul său". Supralicitează apoi descrierea durerii şi a mizeriei.

Bildad îl imploră să înceteze pentru a nu-şi agrava pedeapsa care trebuie să fie, în mod sigur, una meritată. Iar Iov rămîne uluit. Abia acum înţelege că prietenii lui au venit să-l acuze şi nu să-l înţeleagă. În această clipă ei îi apar lui Iov ca o emanaţie satanică. Vor fi ameninţaţi în bloc. El ştie că oricum va vorbi cu zeul său la judecata de apoi şi are răbdare să o aştepte. Imediat Ţofar îl acuză că este necredincios iar Iov se întreabă sarcastic de ce ticăloşii o duc aşa de bine. Nu cumva, spune el, ar fi cazul să îl instruiesc puţin pe zeu ? Să-l orientez în acordarea graţiei sale ? Nu sînt oare ascultaţi prea mulţi înşelători ? Urmarea va fi că Elifaz devine din ce în ce mai convins că Iov este un păcătos. Pentru el Iov îşi merită pedeapsa. Iov va fi făcut răspunzător de vini imaginare pe care Elifaz le etalează cu lipsă de tact. Îl îndeamnă în consecinţă pentru ultima oară : „Împacă-te cu Dumnezeu, cazi la pace". Dar Iov pare că nu îl aude. De cînd plîngerea, spune el, a ajuns o răzvrătire ? Trebuie cu orice preţ să-l găsesc pe zeul capricios care crede că poate face orice fără să fie judecat, pe el, autorul inegalităţilor dintre oameni.

Cu amărăciune Bildad îi aminteşte că nu este nimic de făcut. Oamenii fiind creaţi, conform dogmei şi pactului cîndva încheiat, de zeu, sînt în mîna lui. Iov îşi strigă cu toate acestea durerea şi nevinovăţia. I se sugerează inutil că este un vinovat pedepsit. Dacă după o viaţă curată, pe care şi-o trece minuţios în revistă, răsplata este nenorocirea, atunci, ţipă Iov, blestemată fie însăşi

Scanned with OKEN Scanner

viaţa. Odată cu acest blestem „cuvintele lui Iov se termină". El refuză să mai vorbească, deşi intră în scenă Elihu care pretinde, la rîndul lui, că Iov este vinovat.

Deşi este mai tînăr ca ceilalţi, acesta pare mai conformist şi mai acuzator. Pentru Elihu, purtătorul de cuvînt al cetăţii, este logic, judecînd după starea lui Iov, că acesta a săvîrşit un lucru grav. Vorbele lui Iov au demonstrat-o suplimentar. Impertinenţa acestuia de a nu se lepăda, dar de a-l da în judecată pe Dumnezeu, îl stupefiază. Elihu vrea să dovedească un lucru, şi anume că zeul nedrept are dreptate, dar logica lui Elihu nu are nimic de-a face cu logica pariului încheiat de zeu cu Satana conform căreia Iov este încercat tocmai pentru că este *cel mai neprihănit*. Versatilitatea lui Elihu face din Iov un monstru, aşa cum ar fi vrut poate Satan să fie sau să devină. Elihu este acela pe care dacă Satan ar fi pariat, ar fi cîştigat pariul cu divinitatea. În acest moment de maxim conflictual se aude vocea personajului abstract venit să-i răspundă lui Iov.

Introducerea ei în naraţiune certifică triumful inteligenţei umane aşa cum a fost acesta imaginat de gîndirea mito-poetică iudaică : zeul este constrîns să vorbească, să se apere deoarece, în virtutea străvechiului pact, nu se poate sustrage judecăţii umane. Lăudîndu-se cu ce a creat, el intră de fapt în competiţie cu omul Iov situat în faţa lui ca un egal. Dialogul ne aminteşte de proza prin excelenţă colocvială a Iranului avestic, deşi aici partenerul colocvial se arată discreţionar şi tiranic. În acelaşi stil al comparaţiilor parabolă, mai puţin intelectual însă decît al celorlalţi interlocutori, acesta îi mustră pe cei patru parteneri de dialog ai lui Iov. Iov înţelege atunci ceea ce nu mai spune, dar textul ne lasă să pricepem, şi anume că zeul nu poate exista decît printr-un dialog neîntrerupt cu spiritualitatea umană.

Cele trei grupuri de personaje se manifestă epic printr-o logică specifică. Frumoasa „poveste" nu estompează prin finalul ei tensiunea reală a unei înfruntări atît de deschise încît ni se pare fără egal. Argumentele lui Iov nu pot fi anulate de partenerul divin. Dar ca şi în alte arii de civilizaţie, dogma modifică traseul real al povestirii sugerînd o realitate imposibilă : aici, concilierea fericită dintre om şi divinitatea ipotetică. Pe de altă parte speculaţia religioasă a estompat la rîndul ei cele mai importante sensuri

Scanned with OKEN Scanner

ale acestei structuri romanești deschîse, favorizînd cu precădere unul dintre acestea, și anume rezistența morală a unui om care nu îl hulește pe Dumnezeul său cînd de fapt marea frumusețe a lui Iov rezidă în configurația spiritualității sale.

A întreba *de ce*, a chema la judecată și înfruntare de idei un personaj abstract de a cărui existență reală te îndoiești constituie, să recunoaștem, un act de erezie. În acest sens ar fi de făcut o precizare cu privire la *îndoială*, veritabil motor epic al unor narațiuni biblice. Numeroase personaje parcurg în cadrul lor un traseu al îndoielii în existența divinității ; acest principiu aproape general în construirea caracterelor marcante constituie una dintre remarcabilele căi de revelare a profunzimilor psihologice. Autorii textelor biblice au atins zonele sfîșierii, ale remușcării, disperării și dispersării lăuntrice, au descris tragismul conștiințelor aflate pe calea accederii la un adevăr. Această lecție estetică privită independent de mobilul ei etic sau religios devine copleșitoare prin repetare la scara umanității biblice. Și Ghilgameș cunoscuse sfîșierea ca pe o experiență singulară, nerecomandabilă însă la scara colectivității. Pentru formele romanești din narațiunile biblice ea este însă esențială în reprezentarea adîncimilor insondabile ale eului care cugetă, din punctul de vedere al tuturor indivizilor marcanți ai unei colectivități care traversează o istorie. Și este foarte posibil ca aceasta să fie lecția pe care a receptat-o în primul rînd Dostoievski. *Biblia*, prezentă permanent în romanele sale ca un excepțional ferment epic, ni se pare semnul crucial al unei receptări prin excelență estetice. Absorbirea modelelor narative ale textelor biblice este de altfel atît de transparentă în opera lui Dostoievski, încît toate scrierile romancierului rus publicate laolaltă între două coperți par să alcătuiască o monumentală biblie a secolului al nouăsprezecelea, unde vom găsi destinul unei umanități prin personalități de excepție înrudite spiritual, apoi spiritul ei, catalogul posibilităților epice și narative dintr-un moment al unei istorii ce consemnează cristalizarea deplină a unei lumi, a unei civilizații.

Eseul moralizator și polemic din *Cartea lui Iov* prin care naratorii dramatizați avansează pe rînd ipoteze pentru elucidarea unui fapt paradoxal nu ar fi fost posibil fără uzurparea naratorului demiurgic. Este devărat că umbra

Scanned with OKEN Scanner

acestuia apare în episodul inițial și apoi final — ambele pasaje convenționale, scrise la un mod rezumativ, care nu impresionează nici stilistic, nici narativ. Modelul epic „justițiar" prezintă o noutate prin faptul că personajul abstract se află în postura acuzatului devenit în final victimă ; judecătorul real în acest proces rămîne să fie însuși cititorul, deoarece naratorul își rezervă rolul de simplu grefier al judecății.

Naratorul și demiurgul sînt prin urmare personaje ca toate celelalte. În ceea ce privește forma dialogică, prin ea se dezbate o chestiune vitală pentru o conștiință și nu pentru o colectivitate. Singurătatea și individualismul lui Iov transcriu nu numai ruptura cu cerul, ci și cu oamenii pămîntului. Moartea lui Iov nu este hotărîtă în cerul fictiv, ci de aceia care văd în Iov un păcătos a cărui insolență poate aduce prejudicii colectivității. Naratorul convoacă vocea divină în final pentru a nu fi nevoit probabil să-și ucidă cu pietre personajul preferat. Între vina de a-l jigni pe Dumnezeu și furia oamenilor orbiți de ideea divină, cele mai mici riscuri le incumbă totuși prima. De aici pedeapsa drastică aplicată acelora care judecă fără dovezi, cu inteligența paralizată de dogmele gîndirii colective. Sancțiunea inventată de autor transcrie opțiunea acestuia pentru gîndirea vie și raportarea liberă față de o transcendență de nereprezentat, disprețul pentru servilism și servitute spirituală.

În urma propriilor opțiuni, divinitatea reiese și ea, în urma dialogului, modificată. Zeul arogant va trebui să-și apere privilegiile și să-și pledeze cauza asemeni unui personaj înțelept și tolerant, nevoit să admită că hotărîrile arbitrare îl pot leza și pe el însuși. Porunca nu mai este suficientă și nici intimidatoare. Iar pentru a se sustrage poruncii, personalități sclipitoare ca Iov pot folosi argumentele rațiunii. De aceea tot ceea ce naratorul, martor ca și zeitatea, selectează în narare, vine în plan epic de preferință din sfera speculativului. Demonstrația inteligentă în care parabola, pilda și ideea se susțin reciproc se arată drept un extraordinar mijloc de contracarare a arbitrarului, o armă fără egal înaintea căreia toți zeii cerului sînt nevoiți să se încline. Lecția Iov constituie un elogiu adus inteligenței umane, iar emblema acestei performanțe este rațiunea victorioasă prin fermentul îndoielii și chiar între hotarele constrîngerii.

Scanned with OKEN Scanner

Istorie a unei nesupuneri și a unei gîlcevi, narațiunea despre *Iona* înseamnă în ansamblul textelor biblice modelul epic exemplar al naratorului care l-a pierdut pe Dumnezeu. În plan epic acest lucru se traduce printr-o excesivă umanizare a personajului divin, partener constant al importantelor raportări ale textului biblic, și printr-o încercare sistematică a personajului de a se sustrage *poruncii*, care este, după o formulare a lui Steiner, „de o certitudine inevitabilă", din „duplicitatea inspirată a sarcinii profetului își trage povestea lui Iona comedia sa intelectuală.

Coerciția este figurată aici epic prin imaginea peștelui uriaș în pîntecele căruia Iona va sta prizonier trei zile. Și în acest tip de narațiune rezultată dintr-o bine precizată raportare a creatorului la ideea transcendentă, zeul poate fi amendat ca orice partener colocvial. Ceea ce constituie, fără îndoială, originalitatea acestui model de condiționare specifică gîndirii estetice a civilizației iudaice este însă, de astă dată, competiția strînsă dintre om și zeul mai mult decît om — în respectiva variantă prin sensibilitatea sa de excepție și capacitatea de a se simți vulnerabil datorită unei copleșitoare și fără precedent înțelegeri a umanității. Nu-l vom mai găsi aici pe zeul care poruncește prin tunete și fulgere, vise profetice, avalanșe de nenorociri dezlănțuite pe capul acelora care se bucură de marea sa favoare. Zeul nu mai vrea o umanitate suferindă. Umanismul divin este — în felul său — unic și fără egal. Față de Iov și zeul lui, între Iona și zeul acestuia raporturile se inversează. Urmarea va fi o povestire romanescă a competiției și aventurii în care episoadele se succed dinamic, pline de neprevăzut, palpitante prin suspans. Ca în veritabilele romane de aventuri, vom afla abia în final cheia unei sustrageri de la o mereu refuzată responsabilitate — adevărată crimă pentru umanitatea din care textul a ieșit și în care de la Avraam la Moise nimeni nu și-a permis vreodată să refuze. Uneori, după cum am văzut, un simplu vis îi arunca, pe cei vizați, în acțiune. De data aceasta lucrurile se răstoarnă. Umanizarea zeului face posibil și actul nesupunerii, ca și scenariul aventurii în care amabilitatea și bunătatea aparțin divinității, iar sfidarea, ura și răutatea sînt ale omului asupra căruia — exact din aceste pricini, și dintr-un îndemn didactic

Scanned with OKEN Scanner

moralizator — se opreşte preferinţa partenerului colocvial. Istoria lui Iona este istoria unei exasperări ancestrale.

Iniţiatorul pactului ştiut cu descendenţii lui Avraam îi porunceşte să plece în cetatea Ninive pentru a propovădui acolo în numele său, deoarece „fărădelegile lor au ajuns în faţa mea". Dar Iona fuge spre Tarsis cu o corabie pe care se îmbarcă la Iope. Pe mare se dezlănţuie o furtună cumplită în timpul căreia Iona adoarme. Corăbierii superstiţioşi trag la sorţi pentru a afla cine le poartă ghinion şi sorţii se opresc asupra lui Iona. Întrebat, acesta le mărturiseşte că fuge din faţa Dumnezeului său ; el susţine că mînia mării a fost dezlănţuită din pricina sa şi îi roagă pe corăbieri să-l arunce în mare pentru a fi salvată corabia. Iona vrea să-şi sfideze zeul prin moarte, numai că peştele cel mare îl „înghite", comportîndu-se ca un bizar vehicul acvatic. Abia după trei zile prizonierul care îşi ura zeul începe, constrîns de strania împrejurare, să implore bunăvoinţa divină. Va reajunge pe ţărm unde o voce îi repetă o poruncă ştiută pe care acum însă o va îndeplini. În cetatea Ninive, Iona are în mod cu totul nesperat norocul de a fi ascultat : „Patruzeci de zile mai sînt şi Ninive va fi distrusă" strigă el, iar poporul speriat, în frunte cu regele, trece la un act de căinţă colectivă. Vitele şi păsările sînt obligate să postească. Oamenii se îmbracă în sac iar zeul, văzînd atîta zel, „i-a părut rău... de prezicerile de rău pe care li le făcuse şi nu le-a mai împlinit".

Cetatea deci şi poporul ei scapă de pedeapsă. La sorocul prorocit de Iona, nu se întîmplă nimic, iar acesta „fu cuprins de mare supărare şi se aprinse de mînie". Iona ar fi vrut să fie martorul unei gigantice catastrofe, al împlinirii a ceea ce, cu voinţa zeului, prevestise. Pentru el pocăinţa nu putea spăla marile păcate ale capitalei Imperiului asirian, iar în situaţia dată, el se găseşte faţă de evreii din robie în postura dezagreabilă a profetului mincinos. Violent, Iona îi reproşează zeului său că prevăzuse acest lucru şi că de aceea fugise spre nord, spre Tarsis, — acolo unde ştia că se oficia cultul zeului Mithra — oraş cosmopolit, aflat în afara rigorilor transcendente asumate ale etniei sale. Orgolios, cere iar moartea. Mînia sa nu are margini. Vrea să piară cu orice preţ şi atunci se adînceşte în pustiu pentru a se sinucide prin expunere la soare. Un vrej trimis de zeu îl apără o vreme dar un vierme distruge vrejul, ceea ce aţîţă şi mai mult furia lui Iona.

Scanned with OKEN Scanner

Acum el este „supărat de moarte", iar partenerul său îi dă ultima replică : „Tu ţi-ai făcut necaz pentru acest vrej pentru care nu te-ai trudit şi nici nu l-ai crescut, care şi-a luat fiinţă într-o noapte şi într-alta a pierit ! Dar eu cum să nu mă întristez de cetatea cea mare a Ninivei cu mai mult de o sută douăzeci de mii de oameni, care nu deosebesc dreapta de stînga lor, şi cu un mare număr de dobitoace".

Prin lipsă de perspectivă general umană Iona este inclus de zeu în masa acelora „care nu deosebesc dreapta de stînga lor". Iona are însă, pare să sugereze zeul, norocul de a fi subiectul ignorant supus unui proces de educare superioară. Parabola vrejului trebuie să-i stingă mînia, să-l înveţe să privească lucrurile dintr-o perspectivă mai umană, să-l determine la toleranţă şi viziune universală asupra evenimentelor, să treacă de strîmtul său orgoliu. Abia acum înţelegem că materia romanescă a acestui text epic constituie ultimul act al unei înfruntări cu mult mai vechi. Trebuie să presupunem de aceea cel puţin încă un episod similar în urma căruia Iona a fugit de acest zeu mult prea iertător pentru a se refugia în alte zone spirituale slujind „idolilor deşerţi (ce) dispreţuiesc harul tău". Iona mai fusese dezamăgit cîndva de bunătatea cu care îi tratează zeul pe duşmanii poporului ales. Aceasta, spune el, este „tocmai ceea ce cugetam eu cînd eram în ţara mea ! Pentru aceasta eu am încercat să fug la Tarsis. Că ştiam că tu eşti Dumnezeu îndurat şi milostiv, îndelung răbdător şi mult milosîrd şi îţi pare rău de fărădelegi..."

Frazele lui Iona conţin o stranie ironie. Devine evident că tocmai pentru că înţelesese generozitatea sau, mai exact spus, slăbiciunea divină, şi-a permis să nu se supună, să fugă, să se roage la alţi zei, să le ordone corăbierilor să-l arunce în mare, să-şi aroge dreptul de a-l moraliza pe zeu şi de a-l şantaja cu ideea sinuciderii. Cei doi se cunosc atît de bine încît îşi întind reciproc tot felul de capcane. Prin personajul ficţional etern. Iona se consideră frustrat de autoritate. Prin Iona, partenerul colocvial se consideră neînţeles în marea sa generozitate. Dacă Iona fuge şi îl sfidează pe urmăritorul său adormind pe corabie în timpul furtunii, dacă se lasă senin aruncat în mare sau vrea să se sinucidă practicînd un şantaj prin lezarea voluntară a propriei sale persoane, celălalt personaj reapare în postura subalternă a aceluia care creează în permanenţă capcana

Scanned with OKEN Scanner

salvatoare și implicit moralizatoare, practicînd un șantaj al bunăvoinței nelimitate.

Dialogul dintre om și zeu pare aici permanent și de altfel cu el debutează și se finalizează narațiunea. Comunicarea neîntreruptă dintre om și transcendentul tolerant prin etica sa deloc agresivă conferă uneori partenerului colocvial rolul de simplă voce a conștiinței personajului principal. Dacă adăugăm la gîndirea interioară a lui Iona gîndirea interioară a partenerului său, atunci putem afirma că ne aflăm înaintea unui text în care aventura și fluxul conștiințelor se împletesc armonios în viziunea unui narator care comentează evenimentul epic cu dramatism și obiectivitate. De altfel dramatismul scenelor colective atrage atenția atît în episodul corăbiei amenințate de furtună, cît și în acela al cetății Ninive aflate în pragul pieirii. Poliglotismul, numeroasele credințe ale oamenilor care conviețuiau în „semiluna fertilă" dintre Egipt și Ninive se răsfrîng în textul epic dîndu-i un aer cosmopolit.

Deși destul de concentrat, textul narativ se fragmentează din punct de vedere temporal în unități bine precizate epic. Mai întîi este vorba de scurtul episod al călătoriei pe mare, conceput la un mod cinematografic, văzînd o puternică vizualitate dramatică transpusă în dialogul nervos. Cele trei zile de detenție în burta peștelui consemnează o veritabilă cronologie a meditației lirice : „Apele, se lamentează Iona, m-au învăluit pe de-a întregul, adîncul m-a împresurat, iarba mării s-a încolăcit în jurul capului meu ; mă coborîsem pînă la temeliile munților, zăvoarele pămîntului / sînt / trase asupra mea pentru totdeauna..." În fragmentul celor patruzeci de zile petrecute de Iona în cetatea Ninive, textul este prea puțin conturat din perspectiva trăirilor personajului principal. Iona este prezent doar prin proferarea amenințării divine, locul central ocupîndu-l spaima și pocăința regelui, larma pitorească a cetății. Regele cel mai bogat din lume „s-a sculat de pe tronul său, și-a lepădat veșmîntul lui cel scump, s-a acoperit cu sac și s-a culcat în cenușă". Prin locul acordat acestei scene în care proeminente sînt personajele cetății, naratorul nu face altceva decît să justifice hotărîrea finală a partenerului tolerant.

Ultimul capitol se desfășoară cronologic în cele două nopți și două zile din deșert cînd „un vînt arzător de la răsărit și soarele a dogorît capul lui Iona, încît el se prăpă-

dea de căldură". Indicațiile cronologice din text au sarcina de a sugera proporțiile aventurii lui Iona într-o relatare supracondensată ce rezumă o teribilă aventură a singurătății umane. Bunăvoința divină este, de altfel, la fel de păgubitoare ca și suspiciunea nemotivată căreia Iov îi căzuse victimă. Porunca îndeplinită nu-l face nici ea mai fericit pe om. Profeția se dovedește la rîndul ei nesigură deoarece, după cum s-a văzut, poate fi anulată. În realitatea epică Iona preferă din aceste considerente să aleagă *acțiunea* : fuga, sfidarea, actul sinucigaș. Dacă Iov ajunge pe movila de gunoi prin voință divină, Iona își alege coliba mizeră din pustiu dinaintea căreia se așază, prin liberă voință și în dezacord cu partenerul divin.

După modul destul de uniform al narării, al procedeelor rulate, și în acest text ideea pare mai importantă decît forma estetică a textului epic. Intelectualismul scriitorului evreu ni se pare de aceea foarte apropiat de intelectualismul scriitorului epocii noastre, pe care declanșarea emoției intelectuale în cititorul său pare să-l intereseze mai mult decît primatul emoției artistice. Printr-o mutație destul de greu de înțeles, homo intelectualis tinde să-și revendice o anumită superioritate față de homo aestheticus. Curajul, adevărul în sine prevalează uneori asupra mijloacelor artistice, iar proza oferind evenimente biografice cu rezonanță socială sau filozofică devine un gen gustat și foarte căutat. Ceea ce trebuie reținut pentru acest tip de narațiune este că atitudinea naratorului se dovedește în relatarea epică doar aparent impersonală. În textul despre Iona, cel care narează favorizează personajul aventuros, aceasta fiind în fapt perspectiva reală din care se scrie. Atitudinea auctorială consemnează un compromis între gîndirea personajului central (marcat de cultul geocentric al Ierusalimului), din unghiul căruia se condamnă toleranța zeului față de vrăjmaș, și mila divină care pregătește universalismul Evangheliilor. Între adevărul lui Dumnezeu care înseamnă protejarea tuturor oamenilor, și acela al lui Iona care înseamnă protejarea poporului iudeu, naratorul, deși acordă personajului colocvial ultimul cuvînt, participă și suferă alături de adevărul lui Iona. Acest moment, așa cum a fost imaginat de gîndirea speculativă a romancierului evreu, certifică o imensă tristețe : în absența partenerului colocvial, se încearcă inventarea acestuia, creîndu-se o motivație a strivitoarelor dovezi ale inexistenței sale. Singu-

Scanned with OKEN Scanner

rătatea lui Iona exprimă criza gîndirii speculative a unei lumi care își fundamentase conceptele existenței pe o realitate transcendentă, incontrolabilă și care, sub presiunea istoriei, trăiește momente de luciditate și debusolare. Aceste momente ciclice în dezvoltarea gîndirii speculative au făcut posibile alte situări specifice față de personajul colocvial conceput ca un partener etern într-un proces dialectic ușor de presupus atîta vreme cît rădăcinile romanești din narațiunile biblice îl și consemnează.

NARATORUL ÎN CĂUTAREA LUI DUMNEZEU înseamnă documentul epic al unui suflet dornic de certitudini, materializat în confesiune, lamentație, forme romanești cu un caracter vizionar, analitic, jurnalier și memorialistic, pe scurt, într-o veritabilă literatură psihologică. Personajul important va fi în mod inevitabil subiectivitatea dilatată pînă la enorm. Lumea este receptată prin ochi îngroziți sau extaziați ; atitudinea auctorială impersonală sau obiectivă se prăbușește defintiv. Profetismul irupe spectaculos. Obsesia salvării, temele sfîrșitului apocaliptic, psihologia miracolului indică schimbări în configurația psihică a naratorilor și a imaginii lor despre psihologia partenerului colocvial constant. Fantasmele imaginare, tot atîtea ipoteze despre o transcendență de nereprezentat, nu mai pot fi zăgăzuite. Închipuirea devine tranșant realitate epică, iar oratorul iese în prim-plan pentru a se autointitula profet, ceea ce realizează el căpătînd numele de profeție. Retorica folosește pînă la exces lamentația deoarece vocația acestui personaj „larmoyant", descins parcă din Richardson, abatele Prévost sau Dumas-fiul, este suferința din iubire, o iubire însă de oameni în general și pentru partenerul abstract căutat.

Profeția a fost favorizată și de o realitate lingvistică specială, și anume de faptul că în ebraică cadrul temporal trecut-prezent-viitor din limbile indoeuropene nu își are un echivalent. În ebraică verbul exprimă o acțiune fie incompletă, fie terminată, iar evenimentele viitoare sînt, conform lui Steiner, exprimate ca *venind după noi* și *nu fiind înaintea noastră* : ceea ce pentru textul profetic are urmări și efecte extraordinare, de aici decurgînd ambiguitatea sa inefabilă cînd este vorba să situăm stilul temporal real al acestor texte.

Scanned with OKEN Scanner

Prin grila suferinţei trăite şi asumate ce naşte, prin comprimări sau torturări ale eului, vizionarismul se instituie concomitent criticismul exercitat asupra dogmei, asupra societăţii sau micilor colectivităţi ce îşi permit să nu urmeze *numai* calea lui *El*. Vom întîlni de aceea nu de puţine ori pagini de roman social realizate prin denigrarea vehementă a viciilor, prin pregătirea pedepsei iminente. Soluţia se va prezenta adeseori sub forma evazionismului în lumi prefabricate. Specifică pentru acest model narativ este în special importanţa copleşitoare acordată amănuntului, indiferent dacă este vorba de transcrierea stărilor intime sau observarea lumilor obiective. Naratorul, căutînd divinitatea, speră să o afle în stările sau reveriile sale, în obiectele lumii materiale. Minuţia în transcriere devine pe alocuri de o meticulozitate exasperantă. Obiectele acaparează relatarea. Amestecul dintre realitate şi viziunea subiectivităţii — fie că este vorba de visare sau vis pur şi simplu — distorsionează planurile epice. Rezultă excelente pagini de proză onirică, simbolistă sau fantastică de un estetism fermecător.

Vechiul Testament pare de altfel o enciclopedie a tuturor modelelor narative posibile, o stranie sinteză anticipativă a experienţelor epice atît de diverse ale secolelor nouăsprezece şi douăzeci. Cel mai bogat, în orice caz, în acest imens text este, din perspectivă estetică, evident, modelul epic al căutării (ideii, divinităţii) prin care se fixează modalităţi narative de o excepţională noutate şi îndrăzneală. Cîteva dintre acestea merită examinate mai îndeaproape.

Cartea lui Neemia sau *A doua Ezdra* poate fi considerată, în ce are mai pur, un mic roman-autobiografic în care notaţiile de jurnal intim se completează în unele cazuri cu reportajul. Neemia relatează evenimente ale vieţii sale, evenimente importante şi pentru sine dar mai cu seamă pentru lumea în care trăieşte. Faptele narate în romanul autobiografic al lui Neemia se desfăşoară între anii 20 şi 32 ai domniei lui Artaxerxes al doilea, împăratul Persiei. În Suza, Neemia este slujitor de curte asemeni lui Mardoheu. Ca paharnic al lui Artaxerxes, încearcă să-l influenţeze pe rege, dar de astă dată nu pentru ca acesta să îmbunătăţească soarta iudeilor strămutaţi, ci pe aceea a iudeilor rămaşi liberi în Iuda (Iudeea — n.n.) şi Ierusalim. Mai

Scanned with OKEN Scanner

mulţi veniţi din aceste regiuni, printre care se află şi Iuda Hanani, fratele lui Neemia, îi povestesc acestuia drama evreilor din ţinutul natal : „Cei ce au scăpat de robie — şi au rămas — îmi spuseră ei — sînt acolo, în ţara lor, în mare necaz şi înjosire ; iar zidurile Ierusalimului sînt dărîmate, iar porţile lui arse".

Neemia, ajuns la curte, ia o figură bolnavă şi tristă. Întrebat de Artaxerxes, îi povesteşte despre tristeţea sa. Îşi expune dorinţa de a rezidi Ierusalimul, „cetatea unde-s mormintele părinţilor mei". Împuternicit cu acte importante şi cu funcţia de satrap al Iudeii, Neemia porneşte la drum pentru a-şi pune în aplicare proiectul atît de incredibil încît stupefiază toate popoarele rivale. Era — să recunoaştem — fără precedent ca un împărat să permită celor înfrînţi să-şi întărească vechile cetăţi nesupuse, iar din toate imperiile vechi, acest lucru nu putea fi făcut decît de un împărat persan !

Adversarii — Sanbalat Horonitul, Tobie Amonitul, Gheşem Arabul (reprezentanţi a trei seminţii) — nu mai înţeleg nimic, iar Neemia reproduce gîndul lor elementar : „Ce v-aţi apucat să faceţi voi aici ? Nu cumva gîndiţi să vă răzvrătiţi împotriva regelui ?" În pofida suspiciunilor însă, lucrul începe. Cetatea este ridicată. Neemia face apoi ordine în viaţa publică, îi cheamă pe evreii risipiţi, citeşte poporului cartea legii lui Moise. Poporul se pocăieşte, face un nou legămînt colectiv pecetluit de toţi cei prezenţi ; se procedează la sfinţirea cetăţii. Neemia critică apoi aspru toate tendinţele de încălcare a regulilor ; prima ar fi tergiversarea excluderii amoniţilor şi moabiţilor din comunitate. De la bun început Neemia se declară adeptul purismului ideologic şi etnic în acel amestec halucinant de seminţii ale Orientului Apropiat. Celelalte sînt nerespectarea zilei de odihnă rituală, căsătoria cu femei străine, acte din perspectiva cărora Neemia ameninţă că va cere excluderea recalcitranţilor din comunitate. Adresîndu-se personajului divin, Neemia îşi expune faptele cerînd şi o răsplată, înscrierea sa pe lista acelora cu merite incontestabile.

Meritul şi răsplata posterităţii rezidă însă în faptul că Neemia, fostul guvernator al Ierusalimului, poate fi citit azi ca un excelent memorialist ce şi-a legat viaţa de un eveniment important, prilej cu care a vădit inteligenţă şi talent de conducător. Dincolo de pesimismul său religios şi etnic, Neemia se comportă asemeni unui reporter modern

Scanned with OKEN Scanner

aflat în documentare. Îl vedem parcă notînd, cu carnetul şi creionul în mînă, echipele şi obiectivul la care lucrează fiecare. Neemia are obsesia faptului concret. Pe vastul şantier al reconstrucţiei Ierusalimului el ţine evidenţa tuturor oamenilor ocupaţi în marea operă arhitecturală, lucru extraordinar pentru această epocă în care mii de lucrători ai templelor persane sau ai construcţiilor egiptene n-au avut parte nici măcar de o inscripţie de mulţumire. Neemia dă liste întregi de nume care trebuie să formeze o idee despre efortul grandios al întemeierii. Îl simţim prezent pretutindeni. Avem înaintea noastră pe martorul ocular exemplar al efortului colectiv, atent la fiecare cărămidă, la fiecare colţ de zid. Exactitatea observaţiei şi descrierii realizate epic prin acest *realism obiectivist* sau „*constructivist*“ guvernează tot textul pînă la detaliu : „Palae, fiul lui Uzai, a reparat din dreptul unghiului şi al turnului, care se ridică deasupra casei de sus a regelui cea din apropierea închisorii. Lîngă acesta a reparat Pedaia, fiul lui Paroş. Iar cei încredinţaţi templului, care erau pe deal, au reparat zidul pînă în dreptul Porţii Apelor, spre răsărit şi pînă la turnul cel înalt. De la ei înainte cei din Tecoa au reparat o parte, în faţa turnului celui mare şi înalt, pînă la zidul lui Ofel. De la Poarta Cailor în sus au reparat preoţii, fiecare în dreptul casei sale. De la ei înainte a reparat Ţadoc, fiul lui Imer, dinaintea casei sale. Iar după el a reparat Şemaia, fiul lui Şecania, străjerul Porţii Răsăritului...“ etc.

Relatarea lui Neemia va fi, în mod firesc de o puternică vizualitate rezultată din transcrierea minuţioasă, fotografică a amănuntelor cu sau fără importanţă epică imediată. Memorialistul, antrenat de realismul obiectivist, consideră că tot ce ţine de mobilul actului său trebuie consemnat. Avînd sentimentul istoriei, Neemia relevă în chip suplimentar, pînă la exces, fibra acelui realism iudaic care în cele din urmă diversifică procedeele narative ale formelor romaneşti, aşa cum sînt ele consemnate în *Vechiul Testament.*

Neemia descrie aranjamentul tinerilor războinici care lasă uneltele zidăriei pentru a-şi apăra munca ameninţată de o coaliţie vecină ; relatează răzmeriţa poporului oprimat şi sărăcit de muncă ; dă detalii despre complotul pus la cale împotriva lui de către Sanbalat şi Gheşem, cu participarea profetului Şemaia cumpărat de primii doi pentru a-l asa-

sina. Şemaia încearcă să-l atragă pe Neemia în templul unde ceilalţi doi trebuiau să-i administreze lovitura de graţie, dar Neemia, inteligent, scapă. Înţelegem că în Ierusalim guvernatorul numit de Artaxerxes nu era prea iubit. Pe de altă parte Tobie Amonitul, însurat cu o evreică, fiica lui Şecania, corespondează cu „cei mai de seamă Iudei" nemulţumiţi de Neemia pentru că acesta refuzase să se folosească în timpul mandatului său de privilegiile cuvenite prin lege unui guvernator. Gestul său jigneşte relaţiile de castă, constituind o veritabilă critică la adresa acelora ce percepeau taxe şi biruri grele de la popor, printre ei fiind preoţii şi prorocii oficiali.

Simplitatea lui Neemia venit din Suza, acolo unde oficia toleranţa şi mila zoroastriană, îi lezează pe vechii slujitori ai cultului lui Iahwe. În esenţă, memoriile lui Neemia sînt tensionate de o făţişă înfruntare de idei. Imaginea nouă a zeului înţelegător şi bun, întrupare a spiritualităţii, apoi intransigenţa în apărarea zeului abstract şi unic în mijlocul unor înclinaţii idolatre constituie fondul real al acţiunilor lui Neemia care capătă treptat proporţiile unui veritabil război ideologic.

Neemia înglobează în textul epic documente care vor deveni istorice, procedînd cu un bun instinct de romancier ; el exploatează prin intermediul documentului nota exotică, informaţia şocantă, poezia aglomerării de nume proprii. Ca atare nu se mulţumeşte să vorbească numai de reîntoarcerea în Ierusalimul reconstruit a evreilor luaţi cîndva robi în Babilon, ci va consemna numele fiecărei ginte, precum şi numărul membrilor ei, sugerînd ameţitoarea masă în mişcare, tot vacarmul strămutării. Numele proprii dovedesc încrucişarea etnică cu seminţiile învecinate, ceea ce va dezlănţui marea furie a guvernatorului intransigent, care îi numără conştiincios pe toţi şi conchide : „Adunarea întreagă a fost de patru zeci şi două de mii trei sute şaizeci de suflete. Afară de robi şi roabe, care erau şi ei în număr de şapte mii trei sute treizeci şi şapte. Printre ei se mai aflau două sute patruzeci şi cinci de cîntăreţi şi cîntăreţe..." etc. În alte pagini Neemia înscrie scrupulos cele optzeci şi patru de persoane semnatare ale noului legămînt cu zeitatea, sutele de nume ale noilor locuitori ai cetăţii, frizînd delirul onomastic.

Un lucru remarcabil pentru conştiinţa naratorului care îşi transcrie aventura este intuiţia ciclităţii stărilor de

Scanned with OKEN Scanner

criză, intuiție ce transpare din succinta rezumare, am spune dialectică, a destinului poporului său. Neemia observă că există un proces repetabil al pactelor, căinţelor şi încălcărilor de pacte cu partenerul colocvial abstract şi etern la nivelul colectivităţii. Această lume posedă, conchide el, prea multă personalitate şi un acut sentiment al libertăţii opţiunii, după autor aceasta fiind însuşirea sa cea mai dezastruoasă. Drept urmare, pentru stăvilirea din temelie a răului îşi începe acţiunea de purificare colectivă. Poporul se supune dar nu poate accepta pînă la capăt toate legile sale : oamenii săraci vor munci mai departe şi în ziua destinată odihnei, iar cei ce se iubesc se vor căsători indiferent de religiile diferite. Porunca şi legea fiind iarăşi în pericol de a fi încălcate, energicul Neemia va proceda în aşa fel încît va apărea în postura sa cea mai neagră : pumn de fier care face din pactul cu zeitatea o lege aberantă pe care colectivitatea nu va avea cum să nu o încalce, sporind astfel şirul crizelor ei interioare, al pocăinţelor absurde şi conştiinţei dezastrului personal. Cu obsesia salvării etniei, Neemia biciuie sensibilitatea colectivităţii inoculîndu-i prin repetiţii obsedante sentimentul păcatului.

Neemia speră să salveze printr-o politică inflexibilă ceea ce are mai de preţ poporul său : o gîndire în esenţă neidolatră, cu o capacitate de abstractizare şi forţă speculativă neîntîlnite la lumile din jur. Ca ton, naratorul Neemia, prin ale cărui fapte doreşte să măgulească divinitatea apare cînd calm, constructiv, cînd furios, imperativ. Neemia presimte în povestea sa pedepse apocaliptice ; este dispus totuşi să întemeieze şi să nu se plîngă. În reconstruirea cetăţii şi prin jurnalul acestei reconstruiri crede că repetă la o scară conformă actul demiurgic al genezei, povestit, dictat cîndva de partenerul abstract, înaintaşului său Moise. Imitaţia este aşadar forma fundamentală a căutării sale. Alţii, antrenaţi pe acelaşi drum, trăiesc însă cu conştiinţa iremediabilei pierderi a graţiei şi a singurătăţii absolute.

Plîngerile lui Ieremia pot fi în acest sens considerate un veritabil nucleu romanesc unde se relatează despre dizgraţia unei iubiri distruse. Aceste texte continuă o amplă confesiune unde sînt consemnate mai multe întîlniri succesive cu partenerul colocvial abstract şi etern,

prilej de prorociri năprasnice relatate cu mare plăcere de Ieremia, fiul lui Hilchia din pămîntul lui Veniamin, mai ales că ele privesc în mare măsură pe dușmanii seculari ai vechiului Israel. Oricît de drastic îi amenință Ieremia pe compatrioții săi păcătoși cu pedeapsa divină, trebuie să remarcăm că ceea ce i-a fost dat să trăiască acestui popor, odată cu luarea sa în robie, în timpul regelui Ioachim, întrece orice închipuire. Pentru cel ce narează, partenerul colocvial adorat a pierit fără urmă. Cel ce se consideră vinovat — personajul Ieremia — își strigă vinovăția căutînd pedeapsa. Dacă după imaginea zeului crud și pedepsitor, narațiunea despre Ieremia pare să fie anterioară acelora despre Iona, Iov și Neemia, prin procedeele epice afirmă însă o noutate surprinzătoare. Un subiect vechi este tratat la un mod personal de către un profet dintr-o altă generație și vădind o altă mentalitate creatoare decît acelea ale lui Moise sau ale autorilor textelor despre Estera și Iudita. Comparat cu Iov sau Iona, Ieremia, nu afirmă nici o urmă de orgoliu. Orgoliul său este al ficțiunii istoricizate. Prorocul se proiectează în postura ologului care plînge pe ruinele cetății distruse de invadatori, exterminată de foamete.

Din contradicția dintre temă și configurația partenerului colocvial pe de o parte și caracterul narării pe de alta, ne este clar că autorul textului despre Ieremia relatează o istorie veche în care își imaginează personajul ca prezență istoricizată și martor ocular. Se transformă, în alt sens, un obiect al exercițiului profetic (și deci literar) în realitate pentru poporul iudeu. Eul inflamat de propriile viziuni deține în această structură romanescă un rol cheie. Personaj totodată al ficțiunii, naratorul transcrie romanul imaginar al unei nenorociri apocaliptice ce se poate întîmpla, sugerează textul, oricînd în viitor. Profeția este aici indirectă. Confesiune trucată deci din repertoriul profețiilor, povestirea lui Ieremia a fost scrisă ca o mărturisire — procedeu destinat să mărească emoția morală a celui ce citește. Proiectîndu-se în trecut, după exercițiile epice despre viitor, naratorul are de această dată posibilitatea de a-și materializa halucinant prezența. Ieremia personajul și naratorul *chiar există* în timpul ficțiunii, iar ceea ce se relatează în „jurnalul" său va fi de aceea de un realism remarcabil.

Ca și în romanele sentimentale, cel ce plînge și se con-

Scanned with OKEN Scanner

fesează își joacă nefericirea inundînd universul cu lacrimile sale. Iubita definitiv pierdută este, în cazul lui Ieremia, divinitatea. El crede că dacă va striga jalea Ierusalimului către cer, personajul pe care îl caută cu ochii disperați îi va și răspunde. Îngrozit de cele întîmplate, se vaită pentru că nu își poate explica un atare sfîrșit. Ierusalimul, spune el, udînd paginile cu lacrimi, „s-a prăbușit în chip uluitor" sub sabia asiriană. Mamele înfometate își mănîncă copiii, poporul a fost luat în robie ; porțile și zidurile, templele, palatele sînt sfărîmate ; pe străzi se aud strigătele copiilor sleiți de foame și de sete ; mizeria și murdăria au alterat toate înfățișările ; sîngele pătează caldarîmul ; căpeteniile cetății au fost spînzurate ; fiarele sălbatice au luat în stăpînire cîmpurile. Prin repetarea obsesivă a ororilor și transcrierea lor fără nici o reticență, Ieremia creează însuși tabloul de coșmar al dezagregării spirituale : „Vezi, o, Doamne, și privește cui ai făcut aceasta ! Să mănînce femeile rodul pîntecelor lor, copiii pe care îi poartă în brațe ? Să fie uciși în templu, Doamne, preotul și profetul ! Stau culcați la pămînt pe uliță tînăr și bătrîn. Fecioarele și flăcăii mei de sabie au căzut..."

În mijlocul măcelului, personajul Ieremia, rănit în luptele crîncene, scrie pentru a imortaliza dezastrul, consemnînd totodată starea sa deplorabilă. Exclamă și întreabă, caută o rațiune, o motivație a proporțiilor pe care le-a luat nenorocirea : „Ochii mei se sfîrșesc de plîns, lăuntrul meu arde ca văpaia, măruntaiele mele fierb și fierea mi se varsă pe pămînt..." Groaza îl duce la stări paroxistice. Nebunia este atît de dezlănțuită încît la un moment dat Ieremia se socotește principala victimă și vinovatul principal în fața divinității furioase care s-a asigurat ca toate lamentațiile celui pedepsit să nu aibă șansa de a fi auzite. Această autosituare în nucleul dezastrelor, năpăstuirilor împinse pînă la morbideță de subiectivitatea naratorului care transcrie o experiență imaginară grație vehicolului ficțional pus la dispoziție de profetism (formă de a se autoriza ficțiunea în coordonatele realismului obiectivist și constructivist iudeu, profund marcat de relația dintre veridic, real și istoricitate) este specifică acestui tip narativ formulat de o sensibilitate care împinge lamentația românească deopotrivă spre sentimental, religios și istoric : „Da, împotriva mea întoarce și iar întoarce, în toată vremea, mînia ta. Mistuit-a trupul meu și pielea mea, zdro-

Scanned with OKEN Scanner

bit-a oasele mele ; a ridicat zid împotriva mea şi m-a înconjurat de venin şi de zbucium... chiar cînd strig şi răcnesc, rugăciunea mea nu se aude. El a astupat cărările mele cu piatră şi a răsturnat potecile mele... Tu te-ai ascuns în nori, ca să nu treacă rugăciunea la tine ; tu ai făcut din mine o mătură şi un gunoi, în mijlocul popoarelor..."

În cetatea distrusă, personajul Ieremia evocă vremile bune de altădată, comparînd prezentul cu trecutul într-o vie antiteză. Mizeria societăţii aflate sub ocupaţie atinge şi ea proporţiile grozăviei : „...Bem apa noastră cu bani, lemnele noastre le primim cu plată. Pe grumajii noştri stau prigonitorii şi, deşi n-avem puteri, nu ne dau răgaz. Întindem mîna către Egipt şi Asiria ca să ne sature de pîine..." Ieremia personajul îşi scrie jurnalul chiar în mijlocul lumii asediate. Relatarea suferinţelor sale morale şi fizice, conectate la suferinţele colective, constituie un faimos jurnal de ocupaţie care ne aminteşte, din literatura secolului nostru, de *Jurnalul Annei Frank,* un „Ieremia" mult mai inocent care îşi scrie paginile în mijlocul ororilor naziste. Formula epică a lui Ieremia se dovedeşte un model viabil şi oricînd posibil. Finalul deschis ne îndeamnă să credem că ultimele paragrafe, redactate cu înfrigurare, nu puteau constitui un final provocat sau gîndit de personaj. Rupt de paginile sale prin robie sau moarte, după cum ne lasă autorul să înţelegem, sfîrşitul personajului Ieremia coincide, aşa cum a fost imaginat de autorul vizionar transpus în trecut chiar cu jurnalul său ale cărui interogaţii finale adresate zeului intolerant şi ascuns fac dovada dimensiunii apocaliptice a dezastrului : „Pentru ce vrei să ne uiţi, să ne părăseşti atît de multă vreme ? Întoarce-te către noi şi ne vom întoarce ; înnoieşte-ne zilele noastre ca în vremea ceea de demult... Sau tu ne-ai urgisit şi te-ai mîniat pe noi, fără măsură ?" Aceste veritabile epistole către divinitate par să justifice sau să motiveze, pe de altă parte, calea unor delimitări personale, dintre care una este fără egal în literatura epică a *Vechiului Testament.*

Prin rafinament stilistic şi atmosferă, naraţiunea care îi aparţine *Ecclesiastului,* rege al Ierusalimului şi fiu al lui David, cum se recomandă, şi atribuită de exegeţi regelui Solomon, prefigurează în chip neaşteptat unele forme

Scanned with OKEN Scanner

epice ale prozei decadente a romancierilor estetizanți ai secolului al nouăsprezecelea și ale moraliștiior veacului al șaisprezecelea. Pe de altă parte vom regăsi aici rădăcinile unui adevărat roman al unei experiențe, al condiției umane, apropiat prin concepție și mijloace de literatura vitalistă a secolului nostru. Prin transcrierea experienței și a mobilurilor ei profunde, Ecclesiastul face totodată și literatură psihologică. Comentînd aventura, ajunge la eseul moralizator. Biografismul se arată aici un teren de întîlnire al mai multor modalități narative mînuite cu eleganță de eul confesiv.

Oboseala în fața vieții și tristețea sînt notele dominante ale acestui singular prozator aflat în pragul bătrîneții. Paradoxul este că, deși ceea ce narează nu intră în sfera grozăviei, perspectiva pe care autorul o oferă este fragmentar aceea a deșertului negru. Acest autor abstras care își alcătuiește calm propozițiile, nesfiindu-se să-și expună în amănunțime, cu o voluptate, am spune, gidiană, ideile, experiențele și plăcerile, toarnă peste paginile scrise dezamăgirea celui ce a căutat o rațiune transcendentă în faptele și evenimentele vieții sale. Neaflînd-o, neputînd să înțeleagă ce este înainte de naștere, cine aruncă omul în existență, ce se găsește dincolo de moarte, care este pricina nedreptății sau sensul acțiunii, el va pune existența umană, și a lumilor în general, sub semnul deșertăciunii ; al zădărniciei, inutilului, timpului distructiv, arbitrariului, întîmplătorului și erorii, al perisabilității și ciclicității. Nimic nu este, afirmă el, nou sub soare ; umanitatea va reinventa zadarnic ceea ce a mai fost, învîrtindu-se pe același drum pe care îl consideră fără ieșire. De o inteligență fără egal, amintind prin unele inflexiuni de defetismul în fața vieții al gînditorului vedic, filozof și moralist, Ecclesiastul își sistematizează în această densă proză de idei observațiile și intuițiile izvorîte dintr-un spirit profund, capabil să discearnă esențele. Efortul său este însă inegal. Credințe naive apar alături de cugetări de o adîncime pascaliană. Uneori, prin criza deznădejdii absolute și a singurătății totale, textul său are accente existențialiste. Proiecția Ecclesiastului asupra vieții, acțiunii, acumulărilor și trăirii în genere este una care duce invariabil către eșec. Alteori, romanul pare o critică la adresa gîndirii îndrăznețe invadate însă de fantasmele lumii senzoriale. Autorul detestă efemerul dar iubește viața ; înțe-

legînd că nu există nimic după moarte, îndeamnă la trăirea clipei ; îi sfătuiește deopotrivă pe cei buni ca și pe cei răi. Fiind date, viețile tuturor afirmă el, trebuiesc trăite. Pentru a fi înțeles mai bine, își relatează existența. Ca să fie limpede pentru ce aruncă totul sub semnul deșertăciunii !" — va descrie destinul său, destinul celui înțelept : „Un chin cumplit pe care Dumnezeu l-a dat fiilor oamenilor, ca să se chinuiască întru el... Și mi-am silit inima ca să pătrund înțelepciunea și știința, nebunia și prostia, dar am înțeles că și aceasta este vînare de vînt. Că unde este multă înțelepciune este și multă amărăciune, și cel ce își înmulțește știința, își sporește suferința", adică numărul întrebărilor și al incertitudinilor care cresc, raportate la adevărurile descoperite, la un mod exponențial.

Născut cu un exces de „înțelepciune și știință", Ecclesiastul nu așteaptă viața să vină spre el, ci o va provoca asemeni lui Ghilgameș. În lumea sa, Ecclesiastul mărturisește că s-a simțit un străin. Nu a putut gusta veselia petrecăreților și nici depravarea celor egali cu sine prin bogăție. Și-a propus totuși să înțeleagă ce simt aceștia și, în consecință, el, regele cu puteri nelimitate, relatează cum a început să petreacă, să înalțe case luxoase cu parcuri splendide, să strîngă averi fabuloase, să-i supună și să-i umilească pe cei din jur, să-și ia soții și amante fără de număr. Rememorează cum a dat frîu liber tuturor capriciilor sale : nimic, spune el, din „ce doreau ochii mei nu am dat la o parte și n-am oprit inima mea de la nici o veselie". Dar va avea, cu toate acestea, revelația deșertăciunii. Din toate bogățiile, cea mai de preț i se pare, ca și personajului sumerian, tot înțelepciunea. În viața lumii însă, observa Ecclesiastul, ea nu are vreo valoare de vreme ce nebunul ca și înțeleptul au parte de același sfîrșit : moartea. Ca și Ghilgameș, nu poate accepta această nivelare. Invocînd-o, Ecclesiastul mărturisește prima stare pe care a trăit-o pus în fața acestui adevăr : ura față de viață și tot ce este sub soare. I s-a părut atunci nedrept, precizează cel ce se confesează, ca acela care trăiește marile revelații să le împartă cu cei netrebnici. Își mărturisește îndoielile, nutrind un sentiment formidabil al valorii sale.

Trăirile interioare, de o acuitate fără egal, aparțin însă unei rațiuni încă temătoare față de zeul căutat — singura salvare de incertitudini. Afirmă totuși cu sinceritate că

Scanned with OKEN Scanner

este lipsit de generozitate deoarece nu poate investi într-un vitor în care el nu va mai fi și despre care nu va ști nimic vreodată. Meditînd pe marginea existenței, pierde sentimentul istoriei. Egocentrismul operează o mutație în viziunea în genere istoristă a scriitorului iudeu. Deoarece singurul timp cunoscut de om se află între naștere și moarte, Ecclesiastul îndeamnă în consecință la trăirea clipei, acceptînd că totul poate fi posibil într-o existență : în viață, spune Ecclesiastul, „vine vremea tuturor lucrurilor : Vreme este de a te naște și vreme să mori. Vreme este să sădești și vreme să smulgi ceea ce ai sădit". Și pentru că omul nu poate cunoaște ceea ce va fi, el, Ecclesiastul, își ia permisiunea de a nu crede în vremea de apoi, punînd astfel sub semnul întrebării toată literatura vizionară a profeților de profesie : „Căci soarta omului și soarta dobitocului este aceeași : precum moare unul, moare și celălalt și toți au un singur duh de viață, iar omul nu are nimic mai mult decît dobitocul... Cine știe dacă duhul omului se urcă în sus și duhul dobitocului coboară în jos către pămînt ?... fiindcă cine-i va da lui puteri să mai vadă ceea ce se va întîmpla în urma lui ?"

Ecclesiastul nu detestă viața în sine ci viața din perspectiva perisabilității ei, la care lucrează atîția factori ai degradării cum ar fi sărăcia, nedreptatea, invidia. De aceea, presupune el, cel mai fericit „este cel ce n-a venit pe lume, cel care n-a văzut faptele cele rele care se săvîrșesc sub soare", deci omul, care există în stare de proiect pur, nearuncat în existent și neobligat la opțiune. În situația dată, ființa muritoare are însă datoria de a acționa și de a lupta împotriva singurătății chiar dacă trăiește cu sentimentul eșecului. O formă de compensație iluzorie ar fi visul pentru ca pocăința să fie considerată un mecanism ipocrit al defulării. În locul lor propune bucuria clipei trăite în formele lumii perisabile, singura realitate palpabilă.

În empirismul său, Ecclesiastul încearcă construirea, prin această narațiune jurnalieră, a unui vag sistem teoretic avînd drept concept fundamental *deșertăciunea* ca formă de eșec existențial la nivelul speciei, dar și de repulsie pentru tot ceea ce constituie o degradare a noblețe umane gînditoare. Fraze apoftegmatice, maxime, spuneri apodictice vin să-i sprijine ideile, stările depresive. Omul, spune el, este singur, părăsit de zeitate : „Căci cine știe

Scanned with OKEN Scanner

ce este de folos pentru om în viaţă, în vremea zilelor sale de nimicnicie pe care le trece asemenea unei umbre ? Şi cine va spune mai dinainte omului ce va fi după el sub soare ?... Mai de preţ este un nume bun decît untdelemnul şi ziua morţii decît ziua naşterii. Mai bine este să mergi în casă de plîns, decît să te duci în casă de ospăţ, căci acolo se vede sfîrşitul omului, şi cine îl vede pune la inimă. Mai bun este necazul decît rîsul căci întristarea feţei este bună pentru inimă..." Cine scria astfel nu putea să nu fi avut intuiţia eliberării de tensiunile interioare prin catharsis.

Ecclesiastul apare ca un autor manierist prin criza afirmată şi trăită a eului epic, ca şi prin stilul său imprevizibil, prin sentimentul golului existenţial şi negarea vieţii viitoare. Certitudinile sînt în genere puse sub semnul întrebării. Cel care se consideră înţelept nu va mai fi în cele din urmă sigur nici de aceasta deşi în existenţa sa experienţa simţurilor s-a întovărăşit permanent cu experienţa intelectuală. Eşecul său îşi are sursa într-o imensă neputinţă faţă, însă — paradoxal ! — cu o foarte cuprinzătoare cunoaştere a sensului vieţii, bucuriilor şi suferinţelor ei ; autorul în postură de înţelept îşi orchestrează lamentaţiile nu dintr-un prea plin al plictiselii, ci ca unul care străbătînd cunoaşterea se întoarce dezamăgit de roadele ei. El îi neagă vreun raport cu binefacerile ei pentru om. Chiar şi atunci cînd şi-a impus să fie înţelept, adică să-şi respecte observaţiile şi intuiţiile, fondul josnic, empiric l-a îndepărtat sistematic de la esenţă : „...înţelepciunea a rămas departe de mine. Ceea ce a fost este departe şi adînc, adînc ! Cine poate acum să-i dea de înţeles ? Şi eu m-am silit şi inima mea a cercetat şi a urmărit ştiinţa şi înţelepciunea..."

Şi cîtă bucurie, totuşi, pe acest gînditor care îşi transcrie experienţa singurătăţii, cînd de-a lungul vieţii sale a putut întîlni un spirit ca să-l confirme : „Înţelepciunea unui om îi luminează faţa şi asprimea feţei lui i se schimbă" notează Ecclesiastul. Pentru el, de altfel, omul se naşte fundamental „drept". Ulterior socialul îl va altera pentru că „oamenii născocesc multe vicleşuguri". Iar cît priveşte inteligenţa, aceasta este grav mutilată de mai mulţi factori : de faptul că „omul nu este stăpîn pe duhul său de viaţă, ca să-l poată opri ; la fel nu este stăpîn pe

Scanned with OKEN Scanner

ziua morţii..." ; de incapacitatea de a cuprinde esenţele ultime pe care „dacă înţeleptul crede că le cunoaşte, el nu poate să le pătrundă..." ; de sabia timpului distructiv şi arbitrariul întîmplării „căci timpul şi întîmplarea întîmpină pe toţi".

Ecclesiastul nu poate accepta anonimatul care îi impresoară pe gînditorii de excepţie. Parabola înţeleptului uitat, după ce salvează de la pieire o cetate, slujeşte această reflecţie amară, cea mai dramatică poate dintre toate. Dacă la ea adăugăm nedemna asuprire a oamenilor de către oameni, înfierată de acest liber cugetător disperat că trăieşte „într-o vreme cînd omul stăpîneşte pe altul spre nenorocirea lui", răsturnarea raporturilor morale (cei răi sînt cinstiţi public, cei buni izgoniţi), faptul că soarta îi aduce pe toţi la acelaşi final indiferent de sensul vieţii trăite ; dacă adăugăm certitudinea sa că după moarte nu există nimic, înţelegem de ce lucrurile pe care le apără Ecclesiastul prin conceptul său fundamental vor fi valoarea vieţii, a omului luat ca individ, şi bucuria clipei trăite : „Un cîine viu — conchide el — este mai de preţ decît un cîine mort". Pentru aceasta, precizează eul confesiv, „am ridicat în slăvi veselia, căci nu este nimic mai bun pentru om sub soare, decît să mănînce, să bea şi să se veselească" : „Bucură-te de viaţă cu femeia pe care o iubeşti în toate zilele vieţii tale celei deşarte... căci aceasta este partea ta în viaţă şi din truda cu care te trudeşti sub soare..." ; „Bucură-te, omule, cît eşti tînăr şi inima ta să fie veselă în zilele tinereţii tale şi mergi în căile inimii tale şi după ce-ţi arată ochii tăi... Alungă necazul din inima ta şi depărtează suferinţele de trupul tău, căci copilăria şi tinereţea sînt deşertăciune."

Filozofia materiei trecătoare, perisabile într-o lume convinsă că va trăi veşnic, pare să surprindă aparent. Ecclesiastul îndeamnă însă la luciditate. Prin relatarea sa el propune oamenilor să trăiască exemplar ; ce ar fi de făcut e de făcut în timpul vieţii. Ceea ce este făcut va fi deteriorat însă de scurgerea secolelor. Totuşi, în acest pariu cu eternitatea stă măreţia omului.

Nimic exaltat în melancolia Ecclesiastului. Criza spirituală a autorului transpusă în personaj o sugerează şi pe aceea a lumii sale căreia i-a fost dat să treacă printr-un şir de crize succesive, religioase şi politice, ce au făcut posibilă apariţia unei alte concepţii chiar în interiorul ei.

Scanned with OKEN Scanner

Căutînd partenerul colocvial etern, Ecclesiastul îi descoperă pe oameni. Se simte solidar cu aceştia ; toţi au, din unghiul conceptului său, acelaşi destin. Teama de divinitate pare mai mult o convenţie respectuoasă faţă de o imagine veche, un semn de politeţe, deoarece Ecclesiastul îi descoperă pe oameni. Se simte solidar cu aceştia ; toţi au, din unghiul conceptului său, acelaşi destin. Teama de divinitate pare mai mult o convenţie respectuoasă faţă de o imagine veche, un semn de politeţe, deoarece Ecclesiastul nu acceptă supunerea atîta timp cît pledează pentru gîndirea eliberată de dogme, atît cît îi permite firește, orizontul spiritual al veacului său. Ecclesiastul — se precizează într-o notă finală a textului — este acela care „a învăţat pe popor conştiinţa“ — l-a ajutat, cu alte cuvinte, să o capete. Uneori mai mult filozof decît prozator, Ecclesiastul pune cu predilecţie accentul în proza sa de idei pe aventura spiritului. Naraţiunea sa este un veritabil și fascinant memorial al cristalizării ideilor unei personalităţi excepţionale.

Dacă îl citim însă pe *Iezechiel,* vom participa, însoţindu-l în sinuoasa sa căutare, la o spectaculară epopee a subiectivităţii vizionare, activiste și acut criticiste. Transcrierea aventurii subiective se însoţește aici cu viziunea fantastică, lamentaţia lăcrimoasă și pamfletul social. Reîntîlnim minuţia exasperantă a descrierii pe care am observat-o la Neemia. Spre deosebire însă de acesta ca și de ficţiunea vizionară a personajului transpus în trecut exersată de Ieremia, Iezechiel excelează în jurnalul său profetic în transcrierea fantasmelor subiective despre viitor : apariţiile zise divine și viziunea ipoteticei rezidiri a Ierusalismului. Profetismul, încercînd să anticipe viitorul și să ofere o imagine credibilă a transcendentalului se află, tot aşa, în contradicţie cu viziunea scepticului Ecclesiast. Ca și la primul Ieremia, profetismul devine o tehnică și o profesiune. Iezechiel transcrie în naraţiunea sa vedenii fabuloase, imagini ale subiectivităţii exaltate, lamentaţii, consemnări de factură istorică. Textul pare să aparţină a doi Iezechiel, unul care visează, iar celălalt, de mare forţă spirituală, care observă, consemnează și comentează. Naraţiunea este exuberantă. Scopul ei este de a converti, de a constrînge, de a ameninţa cu mînia partenerului divin pentru o adorare fără rezerve. Pe noi însă nu acest aspect

Scanned with OKEN Scanner

ne interesează, ci calitatea și exigențele fabulației vizionare ce debutează, pentru o întărire a creditabilității, cu o vagă localizare istorică : „În anul al treizecilea (probabil al vieții sale, deoarece mai tîrziu naratorul va apela la localizarea în timp ținînd cont de cîți ani se scurg de la luarea în robie a regelui Ioiachim, deci de la căderea Ierusalimului sub stăpînire babiloniană n.n.), în ziua a cincea a lunii a patra cînd mă aflam între robi, la rîul Chebar, unde mi s-au deschis cerurile și am văzut niște vedenii dumnezeiești. În ziua a cincea a lunii a patra, în anul al cincilea al robirii regelui Ioiachim", Iezechiel pretinde că a „văzut" numeroase apariții divine pe care le descrie conștiincios de mai multe ori în text, cu acel realism obiectivist cunoscut la noi. Comentatorii de azi au presupus — date fiind obiectele care l-au fascinat pe Iezechiel, apoi episodul zborului, deplasarea circulară a aparatelor, îmbrăcămintea personajelor — că Iezechiel, — unul din cei doi cu acest nume care a scris acest text — a fost subiectul de cercetare a unor ființe stranii, descrise apoi conștiincios de naratorul iudeu. Viziunile sînt oricum fantastice prin îngemănarea, în respectivele episoade, a caracterelor umanoide cu cele de fiară și ele ni se par a fi în descendența imaginarului plasticizator al acestui spațiu asiatic. În respectivul episod, robul Iezechiel descifrează o investire a sa cu funcția de a anunța pedeapsa divină, acel moment presupus în viitor în care se va produce purificarea morală a iudeilor.

În consecință Iezechiel amenință „neamul răzvrătitor" din care face parte și îl invită la supunere, înțeleasă ca o rapidă detașare de influențele religioase din jur în care, alături de cele babiloniene, cele egiptene erau cele mai puternice. Citită cu atenție, confesiunea sa este o pledoarie exaltată prin care se demonstrează instinctiv superioritatea monoteismului moral, a unei religii care operase o veritabilă mutație spirituală spre abstractizare, în comparație cu stadiul mental încă idolatru al popoarelor din jur. Marele efort pe care și-l asumă Iezechiel este de a-și determina poporul, sub blesteme și amenințări, parabole, demonstrații logice, să desăvîrșească un efort spiritual, și anume să treacă definitiv de la gîndirea imagistic simbolică la cea abstractă și speculativă. Oroarea de idoli și îndemnul la adorarea unei unice prezențe abstractizate, a

Scanned with OKEN Scanner

unei idei, sugerează exact acest proces ce ne apare cu atît mai clar cu cît există civilizații, ca aceea iraniană zoroastriană sau chineză, care s-au format de timpuriu mature, nutrind cultul mistic al abstracțiunilor. În spatele profetismului religios se joacă deci o problemă spirituală.

Pentru a determina definitiv această mutație intelectuală, la nivelul masei, Iezechiel procedează didactic ; el descrie măceluri, crime colective la care ar fi fost martor călătorind în viitor proorocește căderea Tirului, Sidonului, Egiptului, Edomului, mîntuirea lui Israel, se întrece în a relata viziunea refăcutului Ierusalim, ocupîndu-se cu descrierea minuțioasă a tuturor detaliilor, de la dimensiunile zidurilor la acelea ale ultimei mese, ferestre sau porți. Cufundarea în sine însuși este totală. Scriind, nu face altceva decît să se lase în voia halucinațiilor „fotografiate" cu voluptate. Iată cum decurge înfățișarea aparițiilor transcendente în viziunea tehnicist-simbolică a „primului" Iezechiel : „De tuspatru părțile ele aveau sub aripi mîini de om și tuspatru aveau fețele lor și aripile lor. Aripile lor se atingeau una de alta, și cînd mergeau, fiarele nu se întorceau, ci fiecare mergea drept înainte. Fețele lor ? — Tuspatru aveau cîte o față de om înainte, tuspatru aveau cîte o față de leu la dreapta, tuspatru aveau cîte o față de bou la stînga și tuspatru mai aveau și cîte o față de vultur îndărăt... Înfățișarea acestor fiare se asemăna cu înfățișarea cărbunilor aprinși, cu înfățișarea unor flăcări aprinse ; printre fiare curgea foc iar din foc țîșneau raze și fulgere". Mistica focului, repetiția tensionată, stilul mărturiei directe provoacă în cititor o copleșitoare curiozitate. Acest Iezechiel știe să declanșeze uimirea, spaima, neliniștea. Textul său este o veritabilă proză onirică în care sînt transcrise timp de aproape două decenii fantasmele imaginare ale unei sensibilități ultragiate. Ultima mare viziune a lui Iezechiel are loc „în anul al douăzeci și cincilea după robirea noastră", adică a evreilor conduși de regele Ioiachim, deși textul conține și cadre vizionare din „anul al douăzeci și șaptelea de la robirea lui Ioiachim".

Memorabile sînt pentru poezia lor descrierile proiective ce vădesc, dincolo de convenționalitatea detaliilor, visare nostalgică, paradisiacă sau groază : „Iată Asiria era un cedru în Liban — începe prorocirea împotriva Egiptului — cu ramuri frumoase, cu frunziș umbros și cu trunchi înalt ; vîrful lui se ridicase pînă la nori. Apele îl făcuseră

Scanned with OKEN Scanner

să crească, adîncurile îl ridicaseră şi rîurile acestuia împresurau locul unde fusese sădit şi trimiteau apele la toţi arborii cîmpului. De aceea înălţimea lui întrecuse pe toţi arborii cîmpului şi avea pe dînsul mulţi lăstari şi ramurile lui se înmulţiseră ; lăstarii lui se făcuseră înalţi, pentru că avuseseră apă multă la creşterea lor. În lăstarii lui îşi împletiseră cuibul tot felul de păsări de ale cerului ; sub ramurile lui îşi scoteau puii tot felul de fiare de ale pămîntului, iar la umbra lui trăiau numeroase şi felurite popoare. El era frumos prin înălţimea trunchiului său, şi prin lungimea ramurilor sale, căci rădăcinile sale se aflau lîngă nişte ape mari. Cedrii din grădina lui Dumnezeu nu-l umbreau, chiparoşii nu se puteau asemăna cu crengile lui şi castanii nu erau la mărime ca ramurile lui..." etc.

Iezechiel se mişcă cu uşurinţă într-un vast spaţiu geografic. Ceea ce îl obsedează pe acest martor al nenorocirilor poporului său este spectacolul *căderii*, al prăbuşirii universale anunţate de altfel ; cu o înfrigurare bolnavă, antiteza posibilei înălţări trăite în episoadele onirice : „...Plîngeţi : o, ce zi ! că se apropie ziua, se apropie ziua Domnului, ziua cea întunecată ! Vine vremea neamurilor. Atunci se va duce sabia în Egipt şi groază se va lăţi în Etiopia, vor cădea în Egipt cei loviţi şi bogăţiile lui se vor lua şi vor fi dărîmate temeliile lui. Etiopia, Libia, Lidia, străini de toate neamurile, Cub şi fiii ţării aşezămîntului vor cădea împreună cu ei de sabie". Anunţînd distrugerea viitoare, mîniosul Iezechiel transferă propriile aspiraţii în sarcina personajului divin aşteptat. El ştie că nimic, nici chiar un imperiu, nu poate fi etern. Şi atunci vorbeşte în numele partenerului său. Din aceste pasaje şi altele disparate de acest gen s-a înfiripat fragmentar o altă retorică ilustrată cu prisosinţă de cel mai clasic scenariu apocaliptic al formelor şi structurilor romaneşti vechi asiatice.

NARATORUL CARE ŢINE LOCUL LUI DUMNEZEU. Viziunea pedepsitoare din Apocalipsa Sfîntului Ioan Teologul aparţine unui narator care îşi scrie textul prin această specifică raportare la partenerul colocvial etern şi transcendent. Mai lipsit de bunăvoinţă decît acesta, care cu oricîte carnagii nu a ajuns niciodată la afirmarea prăbuşirii universale, Ioan Teologul prezintă revelaţia ştiinţifico-fantastică a unui sfîrşit himeric. Regia este semnată

Scanned with OKEN Scanner

de un autor mult mai crud decît acela care „sugerase" diverse scenarii cosmogonice lui Moise sau Ieremia. Imaginea zeului tolerant din *Cartea lui Iona* înregistrează un vădit regres. Tema păcatului colectiv, însă, și a pedepsei pe care am găsit-o la aproape toți naratorii evrei își consemnează apogeul literar. Ficțiunea depășește exercițiile cele mai îndrăznețe ale imaginarului biblic. Față de scepticismul amabil din *Ecclesiast*, paradoxul este că din toată această prăbușire se ivește totuși speranța unei renașteri. Realitatea istorică dispare complet, iar în locul ei se impun fantasmele unei lumi interioare articulate epic cu luciditate. Ioan Teologul nu visează atît, cît își construiește viziunile cu o migală pe care nu am mai întîlnit-o decît la cei mai excentrici suprarealiști. Proza scrisă de el, pe de altă parte, nu aparține unui oniric, ci unui autor de aventuri cosmice.

Prin repertoriul simbolic, *Apocalipsa* amintește de viziunea lui Iezechiel. Regăsim călătoria cosmică, călătoria în timp, obsesia fiarei îngrozitoare, a cărții sacre, pe care Ioan va trebui să o înghită și el pentru a căpăta cunoștințe supranaturale. Înghițirea de texte cu un caracter magic se practica de altfel masiv și în Egipt ca și în China. Și la Ioan, apoi, apogeul feeriei supranaturale constă în imaginea fabuloasă a Ierusalimului, iar culmea dezastrului — în pedepsirea cetății atît de detestată de evrei, Babilonul. Narînd, Ioan se situează în centrul Universului, deasupra Pămîntului, lîngă templul și tronul partenerului etern căruia îi ține locul în narare. Narrarea la persoana întîi a fost simțită ca fiind cea mai bună convenție retorică, aptă să impună o viziune apocaliptică, sublimare inteligentă și tendențioasă a viziunilor pedepsitoare proferate de naratorii *Vechiului Testament*. Fiind întruparea purității absolute, tot spectacolul apocaliptic pare că se desfășoară în semn de prețuire pentru excepția pură numită Ioan — adevărată superproducție cinematografică cu un singur spectator. Lumea îngerilor joacă în avanpremieră marele spectacol al unui mare final de umanitate, așa cum putea fi el închipuit acum două milenii. Poziția cu totul unică a lui Ioan îi trece în neant pe toți predecesorii care au dialogat cu partenerul colocvial abstract. Pare singurul scriitor-profet al lumii sale demn de crezare. Orgoliul care îl macină pe autorul Ioan este, însă, enorm : supralicitînd prăbușirea și pedeapsa, el

Scanned with OKEN Scanner

ţinteşte să creeze o operă perfectă, axată pe ideea dezagregării, folosindu-se însă de obsesiile eterne ale literaţilor iudei. Nici o spaimă, lamentaţie, plînset sau implorare în această formă romanescă ce narează o aventură cosmică. De o forţă psihologică extraordinară, Ioan nu acceptă apoi nici o clipă o situaţie subalternă. Lui nu i se *comunică,* dictează sau povesteşte, asemeni lui Moise, Iona, Ieremia, ci i se (îşi) *proiectează* filmul colorat şi plastic al dezastrului. Textul epic comunică ideile, reacţiile, trăirile naratorului fermecat de frumuseţea şi grozăvia spectacolului cosmic şi nimic din servitutea reproducerii mesajului impus. Risipa de recuzită este enormă. Participînd la propria ficţiune şi totodată scriind-o, Ioan îşi asumă treptat însuşi locul partenerului colocvial.

Noua creaţiune întovărăşită de rîul, apa şi pomul vieţii îl are ca unic martor: „Şi am văzut un cer nou şi un pămînt nou. Căci cerul cel dintîi şi pămîntul cel dintîi au trecut; iar marea nu mai este..." Personajul transcrie în repetate rînduri că a fost îndemnat să scrie. Ne asigură că „eu, Ioan, sînt cel ce am văzut şi am auzit acestea". Partenerul colocvial divin, pentru a fi crezut, pare că şi-a creat un omonim. Simbolurile epice sînt familiare. Pedepsele fac şi ele parte dintr-un repertoriu cunoscut: foc, măceluri, cutremure, inundaţii. Unele viziuni sînt remarcabile prin anvergura cosmică. Personajul zeiesc are o înfăţişare multicoloră, o conformaţie mineralieră, luminescentă: „Cel ce şedea semăna la vedere cu piatra de iasp şi de sardiu. Iar de jur împrejurul tronului era un curcubeu cu înfăţişarea smaragdului"... „Şi înaintea tronului, ca o mare de sticlă, asemenea cu cristalul. Iar în mijlocul tronului şi împrejurul tronului, patru fiinţe, pline de ochi, dinainte şi dinapoi..." În altă parte „stelele cerului au căzut pe pămînt, precum smochinul îşi leapădă smochinele sale cele verzi, cînd este zguduit de vijelie. Iar cerul s-a dat în lături, ca o carte de piele pe care o faci sul, şi toţi munţii, toate insulele s-au mişcat din locurile lor..."

Naratorul cheamă cu sînge rece apele amare ca pelinul, lăcustele fabuloase, călăreţii apocaliptici descrişi cu „platoşe ca faţa focului şi a iachintului şi a pucioasei, iar capetele cailor semănau cu capetele leilor şi din gurile lor ieşea foc şi fum şi pucioasă", apoi „un balaur mare, roşu, avînd şapte capete şi zece coarne, şi pe capete şapte cununi

împărăteşti. Iar coada lui tîra a treia parte din stelele cerului", la care se adaugă fiara cu numele ezoteric de 666 : „Şi am văzut — scrie Ioan — ridicîndu-se din mare o fiară, care avea zece coarne şi şapte capete şi pe coarnele ei zece steme şi pe capetele ei nume de hulă. Şi fiara pe care am văzut-o era asemenea leopardului, picioarele ei erau ca ale ursului ; iar gura ca a leilor... Am văzut apoi altă fiară, ridicîndu-se din pămînt, şi avea două coarne asemenea mielului, dar grăia ca un balaur..."

Babilonul pedepsit este imaginat la acest mod simbolic : „Şi m-am dus, cu duhul în pustie. Şi am văzut o femeie şezînd pe o fiară roşie, plină de nume de hulă, avînd şapte capete şi zece coarne. Şi femeia era îmbrăcată în purpură şi în stofă stacojie şi împodobită cu aur şi cu pietre scumpe şi cu mărgăritare, avînd în mînă un pahar de aur plin de urîciunile şi de necurăţenia desfrînării ei. Iar pe fruntea ei scris nume tainic : Babilonul cel mare, mama desfrînatelor şi a urîciunilor pămîntului". Descriind noul Ierusalim face risipă de pietre preţioase : el este construit din iaspis, aur, safir, calcedoniu, smaragd, sardonix, sardiu, hrisolit, beril, topaz hrisopras, iachint, ametist, mărgăritar. Ioan iubeşte mineralele pentru puritatea lor şi le evocă cu plăcere ori de cîte ori are prilejul. În general nu pare reţinut atît de forma sau sensul obiectelor cît de compoziţia lor cristalină detectată cu rapiditate de aparat geologic. Înclinat spre determinarea complicaţiilor imagistice, aglomerează cît mai multe însuşiri fabuloase într-o unică apariţie. Baroc prin temperament, suferă totuşi de o sărăcie a repertoriului imaginar. Ioan rulează monoton în înscenările sale imaginare aceleaşi fiare, pietre preţioase, pedepse, simboluri ale desfrîului. Uneori, prin oroarea faţă de lume şi mai ales faţă de femeie, intră în conflict cu imaginea personajului colocvial tolerant.

Naraţiunea sa, mai dogmatică decît dogma, prin ideile avansate, conţine toate defectele textelor ce şi-au propus vreodată să fie conforme cu o dogmă şi nu cu un adevăr. Intolerant şi fanatic, naratorul Ioan descrie o lume cum nu este şi cum ar vrea el să fie. Pare străin în cele din urmă de însăşi condiţia umană. Se comportă uneori ca un adolescent intransigent care nu cunoaşte încă suferinţa. Mizează pe spaimă, pe intimidare şi nu pe conştiinţe cu

Scanned with OKEN Scanner

care ar vrea să comunice. Nu doreşte atît să convingă despre un adevăr mare cît, lezat de viciile umane, să constrîngă. Prin întreaga sa proză se simte că el „a văzut" dar nu a şi trăit. Nimic din ceea ce este înălţător şi frumos în fiinţa umană nu transpare, prin urmare, din textul lui Ioan. Omul său este o fiinţă bicisnică, o aglomerare de vicii, un avorton în comparaţie cu făpturile celeste şi cu sine însuşi. În tot ceea ce scrie, autorul *Apocalipsului* se comportă ca o făptură celestă izgonită pe pămînt. Textul său pare de aceea opera unui nemulţumit care repetă destinul lui Satan. Superioritatea robului Iezechiel faţă de Ioan, ca şi a estropiatului Ieremia, sînt în acest sens evidente deoarece renaşterea oferită lumii de către Ioan contrazice însuşi pactul dintre personajul transcendent şi naratorii biblici, precum şi cea mai firavă intuiţie asupra umanităţii ; renaşterea oferită de Ioan este una utopică în care nu ar putea vieţui decît un singur ascet.

În confesiunea fantastică a lui Ioan, desfăşurată într-un prezent presupus şi într-un viitor de iad, găsim rădăcinile romaneşti ale povestirilor şi romanelor lui Wells, Lem sau Asimov. *Apocalipsul* anticipă prin formula epică adoptată repertoriul imagistic, retoric şi narativ al unei literaturi a groazei ce-şi revendică un univers tehnicist şi unde emoţia se produce prin supralicitarea imprevizibilului enigmatic şi incontrolabil.

NARATORUL CARE ÎL REGĂSEŞTE ŞI NAREAZĂ ÎN NUMELE LUI DUMNEZEU constituie acea etapă a unui proces deschis al gîndirii vechi iudaice, transpusă în modelele sale narative şi structurile sale incipiente, care pare aparent să se suprapună peste prima dintre variantele acestei ecuaţii descrise. În fapt este vorba de o altă alternativă a distanţării retorice a naratorilor implicaţi ai *Bibliei* faţă de personajul comun al naraţiunilor sale, de un salt pe un alt nivel, îmbogăţit spiritual şi estetic de şirul experienţelor şi crizelor precedente. Laolaltă, ele configurează o gamă majoră a gîndirii reflexive şi artistice. În gamă, pe parcurs, s-au creat cromatismele-variaţii pe aceeaşi temă din care s-au născut zecile de texte narative ale *Bibliei* şi sutele de texte necanonice. Cel mai bogat, mai complex în structuri narative s-a dovedit *Vechiul Testament*, un adevărat catalog de procedee narative şi structuri

Scanned with OKEN Scanner

romanești posibile. *Noul Testament*, în schimb, este mult mai sărac și mai uniform. Tema este unică. Textele vorbesc de obicei despre o aceeași regăsire, o convertire și mărturisire în numele a ceea ce autorii lor au regăsit. Aceștia sînt, prin premise, naratorii flotanți, martorii obiectivi ai întîmplării, depozitari ai evenimentelor, propovăduitori ai unui singur adevăr. Proza lor este memorialistică dar, paradoxal, aproape deloc autobiografică. În centrul atenției stă figura enigmatică a fiului pămîntesc al divinității abstracte, ceea ce pentru naratorii *Vechiului Testament* constituia o erezie ! Față de structurile epice anterioare, teza este contradictorie. Corporalitatea lui Iisus pare o reîntoarcere la vremile atît de tragice și de detestate ale adorării idolilor. Colectivitatea ebraică făcuse, în fine, marele efort de a accepta un zeu abstract. Prezența lui Iisus ei i se pare de aceea o reîntoarcere spre acel păcat atît de incriminat de vizionari și profeți.

Nu întîmplător într-un dialog cu fariseii, lui Iisus i se spune : „Nu pentru lucru bun aruncăm cu pietre asupra Ta, ci pentru hulă și pentru că Tu, om fiind, Te faci pe Tine Dumnezeu", la care Iisus răspunde printr-un paradox, și anume că „Dumnezei" sînt toți acei oameni care gîndesc. Tensiunea care se naște în acest gen de texte se datorează unei neînțelegeri fundamentale : personajul care se recomandă fiul zeului, probabil cu sensul de inițiat în tainele misterului în accepția zarathustriană sau pitagoreică, nu voiește să fie adorat, ci dorește să acrediteze o nouă modalitate de gîndire mai suplă, mai polemică, nedogmatică. El este în esență personajul reformator al lumii prin gîndire. Retorica sa amintește nu de puține ori de școala filozofică greacă în care străluciseră Socrate, Platon și Aristotel. În spațiul asiatic însă, unde criticismul sucombă în idolatrie, filozoful are neșansa de a fi absorbit de masă, de a deveni zeu iar filozofia sa o religie. Nici cel mai îndrăzneț filozof în plan speculativ din spațiul asiatic — și mă gîndesc la Confucius — nu a avut o soartă diferită. Dialogurile lui Iisus, păstrate în întregime și nemutilate de nevoia discipolilor de a muta disputa de idei în plan religios, ar fi dezvăluit umanității o tulburătoare personalitate a gîndirii critice și speculative.

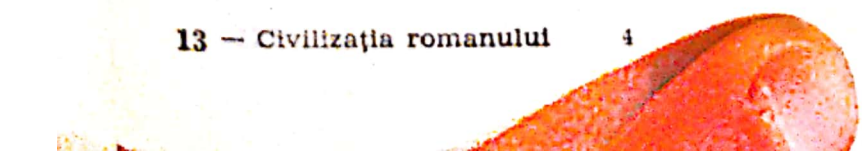
Evangheliile, al căror nucleu faptic a fost de curînd confirmat de istorie, consemnează prin urmare un spec-

Scanned with OKEN Scanner

taculos proces de *educare* a gîndirii colective. Unei mase ignorante şi bigote i se vorbeşte despre concepte prin concreteţea parabolei ; discipolilor li se va vorbi treptat de la un mod parabolic, la unul din ce în ce mai abstract, în care demonstraţia de idei şi grija pentru elaborare ocupă un loc central. Nu întîmplător discipolii devin în cele din urmă cu toţii gînditori şi scriitori. Acest adevăr reiese cu putere şi din *Epistole* (o capodoperă a genului fiind *Epistola către Romani a lui Petru),* care nu aparţin unor gîndiri primitive, cum erau iniţial apostolii, ci unor străluciţi intelectuali care posedă arta de a scrie şi de a susţine un adevăr. După experienţa zoroastriană de anvergură limitată, pentru prima oară în istoria gîndirii personajul central al *Evangheliilor* afirmă mai presus de legătura de sînge, mai presus de apartenenţa etnică şi de familie, legătura de idei.

Evangheliile, texte ce exprimă, conform exegezei creştine, revelaţia divină a lui Dumnezeu Tatăl prin Dumnezeu Fiul, au fost extrem de numeroase. După unii, numărul lor se apropie de o sută. Textul biblic le inserează însă numai pe acelea ale lui Matei, Marcu, Luca şi Ioan. Evanghelii apocrife scrise în ebraică şi egipteană au ca autori pe Petru (a cărui evanghelie a fost considerată eretică), Bartolomeu, Toma Necredinciosul etc. S-a descoperit şi o a doua evanghelie a lui Marcu, al cărui prim text a fost presupus cel mai vechi, scris aproximativ în anul 50 e.n. Dintre textele canonice, acela ce vădeşte, după opinia noastră, cea mai tranşantă structură romanescă îi aparţine însă lui Ioan. Despre el se ştie că se exilează la Patmos, de unde a revenit la Efes spre anii 96—104, pentru a-şi redacta *Evanghelia.*

Din mărturiile narative ale textului evanghelic, Ioan era discipolul pe care personajul cu rol de învăţător, Iisus, „îl iubea" cel mai mult. Martorii relatează că în timpul îndelungilor convorbiri, Ioan era văzut adeseori rezemîndu-se tandru de umărul maestrului. Personajul Ioan joacă, de altfel, un rol important în nucleul evenimenţial al acestui text din texte care este Evanghelia. Puţine întîmplări îi parvin printr-o terţă persoană. Că este vorba de un narator cu atribuţii de martor reiese nu numai din desele precizări făcute în text, dar mai ales din prospeţimea scenelor relatate cu un incontestabil talent epic. Efortul este



de a fi cît mai conform cu faptele văzute şi fragmentar cu cele auzite. Ioan însă posedă ceva mai presus de imitaţia zeloasă, şi anume instinct de scriitor. Este foarte receptiv la dramatismul evenimentelor, la dinamica scenelor şi disputa de idei. Îşi însuşeşte, atît cît poate, pentru a transmite, o retorică ce îi va guverna chiar scrisul. Înregistrează mişcarea grupurilor ; este atent la înlănţuirea temporală ; delimitează cu plasticitate locul şi premisele împrejurării. Unele detalii extrem de subtile îl arată ca martor unic al unor scene sau deţinător al unui adevăr. Versiunea lui Ioan ni se pare însă remarcabilă mai ales pentru că ea se constituie *in nuce* ca un scenariu romanesc al formării spirituale. Modelarea spirituală se concretizează în naraţiunea lui Ioan printr-un proces de grup. Între gîndirea personajelor din primele capitole şi a acelora din final se înregistrează o mutaţie marcată pe parcurs prin scene polemice în care nu lipsesc conflictele dintre personajul cu o gîndire vie, suplă, criticistă, paradoxală şi partenerii de dialog speriaţi de îndrăzneala acestei gîndiri.

Naraţiunea înregistrează două mişcări rapide armonizate perfect : fuga continuă dintr-un ţinut în altul a micului grup, cînd întîmpinat cu pietre, cînd sufocat de adulaţia mulţimii, şi mişcarea decisă a gîndirii spre procese intelectuale superioare de evaluare a existenţei. Dialogurile tensionate între maestru şi farisei, seduceeni, iudei pe de o parte, şi elevii săi pe de alta, transcriu exasperarea spiritului neînţeles. Capitolul VIII poate fi socotit în acest sens exemplar, constituind un adevărat model compoziţional. Scena se cunoaşte : fariseii îi aduc maestrului aflat în templu o femeie adulterină pentru a fi judecată conform legii : uciderea cu pietre. În celebra scenă se ştie, tot aşa, maestrul este de acord dar numai cu o condiţie : să ridice piatra aceia ce se simt fără nici o vină. Cu alte cuvinte, este provocat mai întîi un proces de conştiinţă de la care va porni adevăratul dialog de idei unde logica realului şi a faptului ascuns creează o atmosferă ciudată de intelectualitate şi mister. Ideile se îmbracă în metafore uluitoare. Strategia maestrului este atît de şocantă, încît cei prezenţi trăiesc sentimentul anulării : lipsiţi de argumente, ei se simt îndemnaţi să recurgă la forţă. Aceia care aduc femeia desfrînată pentru a fi pedepsită apar din

Scanned with OKEN Scanner

aproape în aproape adevăraţii desfrînaţi ce îşi merită judecata şi pedeapsa. Înţelegem că demonii mărginirii spirituale, ai intruziunii în intimitatea umană, nu sînt în maestru, ci în falşii apărători ai ideii abstracte. Între întrebările fariseilor şi răspunsurile maestrului se cască un enorm decalaj spiritual. Ei fac parte din civilizaţii diferite, fiecare cu modelul ei de gîndire. Saltul dintre aceste două lumi îl vor realiza elevii ajunşi treptat discipoli, prieteni şi apoi gînditori sau creatori. Afirmînd că „eu nu sînt din lumea asta", maestrul care iniţiază îşi reclamă apartenenţa la o altă civilizaţie a spiritului. El susţine că nu a venit să judece ci să educe, să înveţe. Între judecătorul Moise şi Rabi (Învăţătorul) Iisus, se înregistrează o diferenţă de ere spirituale.

Personajul lui Ioan este sensibil, iubeşte, cunoaşte solidaritatea, sentimentul prieteniei, compasiunea pentru mizeria umană. Iubirea sa pentru Magdalena nu este o parabolă. Deloc asexuată, relaţia dintre cei doi este tragică asemeni oricărei iubiri mari ucisă de o idee mai mare decît dragostea însăşi. Preocuparea esenţială a partenerului colocvial din perspectiva naratorului Ioan este aceea de a-şi ridica „robii" la rangul de egali. Îi vom vedea astfel pe cei care îl întovărăşesc cum, după faza admiraţiei idolatre, încep să judece. Andrei şi Simon Petru îl urmează primii, fascinaţi de cuvintele rostite de Ioan Botezătorul, iar aceştia, la rîndul lor, îi racolează şi pe ceilalţi. Sînt consternaţi că maestrul ştie tot despre fiecare fără ca vreunul dintre ei să i se confeseze. Urmează cîteva acte de forţă la care cetatea nu poate reacţiona decît prin spaimă şi adoraţie : episodul nunţii din Cana Galileii şi izgonirea negustorilor din Templul Ierusalimului.

Ioan le comentează dovedind o apropiere perfectă de limbajul abstract şi figurat al conceptelor. El motivează astfel rezerva pe care maestrul a păstrat-o la început faţă de discipoli. Martor al convorbirii tainice pe care maestrul o are cu Nicodim, un fruntaş al iudeilor, Ioan înregistrează ager şi alte conversaţii la fel de tensionate, cum ar fi aceea dintre Ioan Botezătorul şi ucenicii săi iritaţi de faima noului maestru, face lumină asupra unor pricini de controversă, transcrie uimirea colegilor săi cînd îl surprind conversînd pe maestru cu o samariteancă, în fine faptul că fiece întîmplare comentată de maestru se meta-

morfozează într-o parabolă revelînd semnificaţii tulburătoare. Ioan şi ceilalţi învaţă să judece, să înţeleagă ce se află dincolo de aparenţe. Ei descoperă că orice fapt uman poate avea un sens generalizator dacă este racordat la o esenţă. Manevrarea conceptelor se substituie treptat realităţii. Senzaţia este a unui logician care iniţiază în procesele abstracte ale gîndirii.

In sinagoga din Capernaum unde maestrul îşi desfăşoară lecţiile sale practice, este astfel expusă una dintre ideile sale importante, şi anume conceptul transsubstanţializării : „Trupul meu — afirmă acesta — este adevărată mîncare şi sîngele meu, adevărată băutură". În acest moment se produce prima revoltă făţişă a elevilor care nu văd încă abstractul în spatele concretului. Mulţi dintre ei pleacă, iar cei doisprezece care vor rămîne o fac nu din liberă voinţă, ci aleşi fiind, precizează Ioan, chiar de către maestru. Tot ce se va întîmpla ulterior, pînă cînd aceştia vor deveni partenerii maestrului, va fi consemnat în etape progresive. Cea mai importantă este aceea a descoperirii de către discipoli a celor două limbaje — parabolic şi conceptual —, precum şi un misterios mod de „citire" a gîndirii interioare.

De aici înainte Ioan va fi preocupat să consemneze amănunţit marele spectacol al crucificării pe care o înţelege ca pe o ultimă şi teribilă parabolă ce devine sub ochii săi *concept*. Relatarea păstrează constant această idee ce scoate faptele din senzaţional, pentru a le conferi un farmec spiritual. Deoarece doreşte să se abstragă ca prezenţă epică din text, naratorul Ioan nu se numeşte niciodată pe sine. El este fie „alt ucenic", fie „celălalt ucenic", fie „cel mai iubit" fie „ucenicul pe care îl iubea" şi căruia maestrul i se adresează cu o infinită căldură înnobilîndu-l cu cea mai înaltă recunoaştere intelectuală în scena ultimă cînd Ioan este proiectat în postura de alter-ego al maestrului : „Deci Iisus văzînd pe mama sa şi pe ucenicul pe care îl iubea stînd alături, a zis mamei sale : Femeie, iată fiul tău ! Apoi a zis ucenicului : Iată mama ta ! Şi din ceasul acela — precizează Ioan — ucenicul a luat-o la sine".

Asemeni unui arhivar, Ioan strînge date cu o asiduitate ieşită din comun. Arta sa e de a reuşi performanţa ca prin relatare imparţială ficţiunea epică să se erijeze în rea-

Scanned with OKEN Scanner

litate istorică. Discursurile personajului central pot fi considerate în textul său echivalentul unor analize subtile prin care se construieşte o stare de spirit şi o psihologie. Preferinţa pentru dialogul de idei, la Ioan, vorbeşte apoi de un stil cu totul neobişnuit, de respect superior faţă de idei în general. Sfinţenia înseamnă în acest text romanesc, clădit pe imaginea unei personalităţi, efortul, arta de a gîndi, un mod specific al unei civilizaţii de a vorbi despre speculaţia filozofică şi gîndirea conceptuală. Cel puţin în *Evanghelia lui Ioan,* unde nu miraculosul primează ci spectacolul gîndirii şi inteligenţei profunde, strălucite, sfinţenia apare foarte clar cu acest sens. Nu întîmplător fariseii (secta cea mai habotnică a iudeilor, maeştrii apărători ai dogmei, pe care Iisus îi învinuia printre altele de a nu fi conformi în viaţa cotidiană cu ideile profesate) deţin aici rolul adversarilor lui Socrate. Adresarea directă a naratorului către cititor pentru întărirea creditabilităţii povestirii, scurtele detalii de o mare forţă sugestivă creează mici pauze în dialogurile tensionate ale naraţiunii. Comentînd replicile, Ioan relatează totodată ce gîndesc şi unii şi alţii. Este limpede că în timp ce îşi scrie textul, Ioan martorul priveşte lucrurile retrospectiv prin prisma unei gîndiri ce a învăţat să discearnă psihologii, să judece cauzal şi să introducă ficţiunea în real ca şi realitatea în ficţiune. Ioan trăieşte în ultimă instanţă o adevărată beţie a silogismului, a demonstraţiei, a logicii deductive şi inductive. Logica bunului simţ pierde teren înaintea unei logici paradoxale ce operează cu abstracţiuni şi forme retorice superioare.

Reluarea temelor se deosebeşte esenţial de rularea primitivă a frazelor din romanul lui Ghilgameş sau de standardele prozei egiptene. În *Evanghelia lui Ioan*, principiul compoziţional este mult mai complicat. Temele enunţate se dezvoltă simfonic prin ramificaţii bine articulate. Acestea îşi iau pretexte epice diferite, dar converg constant spre o aceeaşi concluzie reformulată în termeni schimbaţi şi cu o amplitudine sugestivă, plasticizatoare din ce în ce mai largă. Cea mai importantă dintre teme este aceea a înnobilării fiinţei umane pînă la echivalenţa ei cu transcendentul „gînditor", cu forţa intelectivă a cuvîntului transfigurat în Lumină gînditoare. Ioan — „trimis" „spre mărturie" fără să fie el „lumină" dar „ca să mărturisească despre lumină" deoarece „cuvîntul era lumina cea ade-

Scanned with OKEN Scanner

vărată care luminează pe tot omul care vine în lume" iar toți cei care au înțeles acest lucru au căpătat „putere ca să se facă fii ai lui Dumnezeu", deci egalii aceluia care, spre deosebire de Moise, care adusese „legea", transmite „adevărul" — știe să amplifice epic episoadele cheie prin legături organice și reliefînd motivul tematic. Culminația din final și sublimarea celui crucificat în iubire pură și lumină ce poate pătrunde și ajunge oriunde în univers formează ultima ipostază epică a acestei teme cheie. Simfonismul epic a fost intuit de romancierul și naratorul Ioan odată cu însușirea unui mod de gîndire conceptual și a unei logici a demonstrației superioară rezumării narative, lamentației haotice, reprezentării obiectiviste a evenimentelor, înfierbîntatelor viziuni interioare. Singurul care anunțase acest proces pare să fi fost Ecclesiastul.

Văzută ca o carte și ca un metaroman (în sensul pe care i-l dă Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe*, vol. III, de introspecție care nu dezvăluie în sufletul naratorului decît dorința lui de a scrie un roman !) și nu ca un conglomerat de cărți, *Biblia* poate fi citită și ca romanul metamorfozelor unui personaj, acesta fiind partenerul colocvial permanent sau zeitatea. Prin rolurile pe care le îndeplinește, în fiecare dintre „capitolele" acestui imens text romanesc, ea este (apare) mereu ca un *alt* personaj, cu o identitate foarte precisă. Pe de o parte avem deci sentimentul că sub un nume generic se ascund mai multe personaje diferite. Pe de altă parte, prin regăsirea unor caractere constante, că ne aflăm înaintea unui superpersonaj, cel care acordă grație în eternitate, un retribuitor interesat ce joacă roluri cu totul specifice în două serii de evenimente diferite. Se creează astfel o serie infinită de personaje care au încheiat un unic pact, ulterior mereu reluat, prin cel ce deschide respectiva serie. Recompensații, de către retribuitorul interesat, își transmit recompensa în eternitate. Capul acestei „familii" încheie pactul cu partenerul etern, pactul său fiind la rîndul lui etern și acordînd prin filiația creată unitate marelui conglomerat de texte. În această serie, conform principiului figural, toate evenimentele și relațiile se anticipă și se presupun într-o deschidere absolut infinită :

Scanned with OKEN Scanner

Retribuitorul... Zeul
interesat
|
Pactul
etern
↓
Recompensaţii... Avraam → Isaac → Iacob → Moise → infinit

În cea de a doua serie creată vom fi martorii unor relaţii separate între partenerul colocvial permanent şi personaje. Acestea încheie pacte pe cont propriu, istoricizate, ceea ce configurează o *serie finită* de relaţii pe care am putea-o reprezenta în acest mod :

Zeul 1	Zeul 2	Zeul 3	... Zeul Tatăl
↓	↓	↓	↓
P_1	P_2	P_3	Iisus

Divinitatea sau partenerul colocvial permanent nu este doar un agent catalizator al evenimentelor, ci şi un pacient care suferă modificări în urma relaţiilor succesive cu pacienţii — agenţi ai romanelor. Iniţial, prin faptul că suferă o modificare în starea sa, de vreme ce simte necesitatea comunicării cu Avraam, este, după cum s-a spus, un pacient. Se configurează, aşadar, în portretul acestui personaj o stare iniţială de lipsă de comunicare şi singurătate. Singur în cerul său, asemeni lui Ahura Mazda, personajul abstract îşi caută un partener. Prin fiecare deziluzie urmată de represalii el dovedeşte însă un sentiment acut al eşecului. În naraţiunile biblice îl vedem dînd ordine, creînd interdicţii, aruncînd pedepse dar sugerînd şi recompensa. Mobilul său este unul etic. Rolul predilect va fi ca atare acela de judecător din perspectiva unui cod intransigent de valori. În tot ce face, urmăreşte un calcul favorabil. Dacă este ascultat, o vinovăţie poate fi răscumpărată, dar, tot aşa, o vinovăţie poate anula încrederea anterioară. Victimele pedepsei sînt *de obicei* ceilalţi şi precizăm aceasta deoarece cîteodată va fi el însuşi pedepsit : respins, negat, tras la răspundere, nerecunoscut. Tulburat, partenerul colocvial permanent va veni să se apere. Alteori plînge şi îl vom vedea plîngînd şi suferind pe

Scanned with OKEN Scanner

fiul și reprezentantul divin, cel asupra căruia se revarsă toată furia colectivității pedepsite de zeul capricios cu care a încheiat atîtea pacte timp de secole. Odată cu acest episod, între cei doi poli pare să se fi creat un nou echilibru.

Ca toate marile structuri epice în care autorul și-a imprimat ideile într-o țesătură epică multicoloră, pitorească, aventuroasă, aparent haotică dar orchestrată admirabil, *Biblia* poate fi citită în dublă partidă. În ciuda dimensiunilor enorme, această *carte* fermecătoare păstrează o rigoare arhitectonică remarcabilă. Definitoriu pentru naratorii ei este că aceștia urmăresc să ajungă la o artă epică cît mai expresivă printr-un bagaj cît mai redus de mijloace. Prin structurile romanești ale *Vechiului* și *Noului Testament* se configurează astfel o adevărată poetică restrictivă înrudită cu poeticile romanești ale civilizațiilor învecinate (sumero-babiloniene, iraniene și egiptene). Particularitatea ei constă în preeminența personajelor teoretice și polemica de idei. Chiar și în vîrtejul celei mai melodramatice lamentații, nu sînt niciodată pierdute din vedere ideile esențiale ce se cer exprimate artistic ; o sensibilitate apoi, oricît de haotică în viziunile ei interioare, se ferește de divagația inutilă.

Biblia este o structură romanescă cu totul unică ce respiră un clasicism inconfundabil, născocit de gîndirea și sensibilitatea unui popor care și-a asumat să trăiască sub legea drastică a ideii sale morale. Succintele porunci de pe tablele lui Moise au avut parcă rolul unui pat procustian, deoarece ele au guvernat întotdeauna, pînă la amputare, scrisul scriitorului ebraic : autoritar, fără culoare în exces, dinamic, demonstrativ și rezumativ, doldora de idei etalate cu profunzime și dramatism și mai ales cît mai „obiectivist“ din obsesia realismului și istoricității. Ideea circulată despre spiritul asiatic baroc ne apare astfel parțial adevărată. Vechiul spirit asiatic (al Orientului Apropiat) nu se poate confunda cu barocul hindus, în pofida marii lui influențe. Acesta din urmă a reușit însă performanța de a-și crea într-adevăr aderenți odată cu budismul. Refuzată de spiritul atît de economicos în procedee narative al epicii egiptene, iraniene, ebraice, literatura hindusă și-a îndreptat spre alte zone expansiunea spi-

Scanned with OKEN Scanner

rituală. Dacă Indochina a preluat arta sculpturii, arhitecturii şi picturii pentru a ajunge la noi sinteze de o valoare excepţională, Extremul Orient a oferit un strălucit exemplu de contaminare prin elaborarea unei stranii sinteze epice : hibridul creat între ceea ce am putea numi epica tradiţională chineză şi poetica vedică.

Scanned with OKEN Scanner

O SINTEZĂ EPICĂ

Melancolici, meditativi, filozofi prin vocaţie, trăind cu obsesia trecutului, a naturii fragede şi acvaticului odihnitor, dialecticieni într-un chip desăvîrşit în accepţia pe care vom vedea că o are dialectica în lumea lor, adorînd conceptele şi gînditorii, avînd ca atare o filozofie mai înainte de a-şi crea o religie, şi mai mulţi literaţi poate decît militari, vechii chinezi au întemeiat o civilizaţie paradoxală într-o izolare de milenii pentru care artele scrisului şi ale gîndirii erau considerate mai presus de orice alte preocupări ale vieţii. În absenţa unui comentariu pe marginea epicii chineze, romanul vechi asiatic nu ne-ar putea oferi tabloul real al experienţelor sale artistice fundamentale. De aceea, capitolul despre romanul chinez a fost plantat în această succesiune, într-un sens didactică, din raţiuni ce decurg din însăşi mişcarea şi afirmarea formelor epice din spaţiul acestei spiritualităţi.

Despre chinezi s-ar putea spune că nu au fost interesaţi să ridice edificii monumentale sau să întemeieze cu orice preţ imperii. Ori de cîte ori au fost împinşi spre un asemenea act, ei au fost nevoiţi să acţioneze din necesitate : să se apere, construind Marele Zid, de agresori ; să-i pacifice — în timpul marelui imperiu al dinastiilor Jin şi Han — pe cei ce nu îi lăsau să supravieţuiască. Deloc aventuroşi, aproape bolnavi de fixitate, legaţi puternic de spaţiul placentar, ei au ignorat lumea şi atunci aceasta s-a lăsat atrasă, nutrind o imensă curiozitate, spre spaţiul lor. Militari mai mult de nevoie, au preferat întotdeauna să gîndească şi să scrie exteriorizînd în chip strălucit roadele reflexivităţii. Dacă hinduşii s-au izolat de timpuriu în meditaţie pentru a se sustrage fatalităţii karmei (destinului) dar creatorii Indiei au imaginat opere de

Scanned with OKEN Scanner

dimensiuni ample, monumentale, chinezii au făcut publice întotdeauna traseele gîndirii speculative dintr-un pragmatism specific rasei, restrîngînd însă în chip incredibil discursul creator. Fenomenul s-a datorat, în această civilizaţie considerată cea mai veche şi mai durabilă din lume, unui raport cu totul special dintre gîndire şi limbaj, dintre limbaj, scriere şi filozofie. Fără unele precizări în acest sens, gîndirea şi mai ales cîteva particularităţi ale discursului epic ne-ar apărea, din perspectiva opticii noastre europene, de neînţeles.

Dacă cele mai vechi documente scrise apar în China în milenul II î.e.n., cartea tipărită începe să existe aici din secolul al VI-lea î.e.n. Tradiţia, spune Albert Flocon, îi atribuie împăratului legendar Fu-Hi (anul 3000 î.e.n.) inventarea scrierii [1]. Limbă monosilabică, chineza şi-a instituit o notare ideografică, cuvînt cu cuvînt. Cuvintele s-au format dintr-o consoană urmată de o vocală ; funcţia gramaticală a cuvîntului era conferită de poziţia sa în frază. Un caracter în scrierea chineză convoacă două elemente : unul care indică sensul (cheia), celălalt — pronunţia. *Cheia* — „ideogramă de categorie“ — are rolul de a indica clasa de obiecte căreia îi aparţine cuvîntul deoarece homofonia extrem de frecventă (o ideogramă poate fi citită muzical în mai multe tonalităţi, fiecare tonalitate indicînd un sens cu totul specific) ar face altminteri imposibilă diferenţierea sensurilor, a semnificaţiilor. Spre deosebire de fraza limbilor indoeuropene care se alcătuieşte graţie relaţiilor dintre verb şi subiect, moduri, acorduri, gen şi număr, fraza chineză are o organizare liberă descrisă astfel de filozoful Liou Kia-Hway : „Prin absenţa modului şi timpului, prin absenţa persoanelor, genului şi numărului, prin absenţa prepoziţiilor şi a conjuncţiilor propriu-zise, fraza chineză nu pare să fie decît o juxtapunere liberă de caractere independente, a căror ordine nu este nici arbitrară, nici subiectivă (dar logica explicită a acestei ordini ne scapă), juxtapunere care, prin scurtimea ei sesizantă, impune cititorului o viziune luminoasă în care o imagine simbolică revelează adevărul universal şi etern, unde ordinea umană abia se distinge de ordinea naturii şi unde se strînge şi se rezumă experienţa inte-

[1] Albert Flocon, *Universul cărţilor*, Edit. ştiinţifică şi enciclopedică, 1976, p. 22—24, 69—73.

Scanned with OKEN Scanner

grală a autorului [frazei] cu privire la ființă“ [2]. Spiritul sintetic chinez revelat într-un tot concret, printr-o scriere de semne-sinteză, se află la antipodul spiritului analitic occidental ce se revelă într-un tot abstract (conceptul), printr-o scriere analitică. Pe de altă parte, scrierea chineză este numită ideografică deoarece fiecare semn corespunde unei idei. În conformitate cu această realitate, cuvîntul-idee a făcut la chinezi exprimarea conceptuală de tip aristotelic, cu care noi operăm, imposibilă și într-un sens tautologică atîta vreme cît scrierea, prin fiecare componentă, indică lucrurile sau ideile. Abstracțiunea existentă la nivelul minimal, al ideogramei, impunea, prin urmare, o necesară compensație afectivă și plastică a expresivității. Nuanțată, expresivă, ambiguă — afirmă Flocon — limba chineză pare anume concepută pentru literatură. Plasticitatea elementară a semnului lingvistic, cu un suport sonor, semnificant, și un sens, semnificat — în general restrînsă la un nivel al sensului (invers homofoniei) — realizează în limbile europene abstracțiunea printr-o sinteză profundă a tuturor semnelor unui text intrate în relații gramaticale specializate. Fraza chineză, compusă eventual și din semne negative, „poate exprima în același timp o judecată negativă și o judecată indefinită care nu reprezintă în fond decît o judecată afirmativă“, indistincție imposibil de suportat de limbajul nostru. Fiecare frază chineză este arhiplină de idei subînțelese. Paradoxul se naște prin prezența latentă a unor judecăți neformulate. Raționamentul trebuie însă să le aibă pe toate în vedere : de aceea sufletul raționamentului chinez a fost considerată *inducția penetrantă*. Ea, preciza Liou Kia-Hway, „pătrunde în substratul ontologic al lucrurilor“ pentru a revela „legea existenței lor și nu esența naturii lor“.

Din specificitatea semnului, limbajului și gîndirii decurge încă o particularitate, care trebuie cunoscută de către cei ce doresc să înțeleagă acea structură a inteligenței dintr-o arie a cărei dezvoltare spirituală nu a dus la tipul intelectual european. Este vorba de problema cunoașterii. Dacă filozofia europeană pleacă de la postulatul că ceea ce este necunoscut poate deveni cunoscut prin investigarea lumii materiale, demers ce se poate concretiza în opere practic infinite, filozofia antică chineză considera întreaga

[2] Anton Dumitriu, *Istoria logicii*, Edit. didactică și pedagogică, București, 1975, p. 43—48.

Scanned with OKEN Scanner

cunoaștere și adevărul suprem atinse într-un timp străvechi, fiecărui filozof nerămînîndu-i decît să parcurgă drumul de la necunoscut la cunoscut. În acest proces expresia trebuia să se concentreze, să se comprime în jurul adevărului dat. El putea fi redus la o idee inefabilă, cum era Dao. De aici expresia lapidară, aforistică, paradoxală a gînditorului chinez, operele de o discontinuitate absolut imposibil de acordat la logica de tip aristotelic [3]. Inițial, echivalente imagistice și sonore ale obiectului din natură, pictogramele, ideogramele au reușit să sintetizeze fiecare în parte sensuri și relații cristalizate într-o idee. Studiindu-le, Leibnitz se spune că a văzut în scrierea chineză un veritabil sistem de analiză a gîndirii : după exemplul ideogramei chineze, el dorea să imagineze o ideografie specială pentru logica matematică. Credincioasă sistemului său de scriere, civilizația chineză l-a păstrat deoarece el poartă îmbibat în sine, ca mierea într-un fagure, întreaga sa cultură. Renunțarea la acest „alfabet" ar însemna o renunțare la cultura chineză.

În artă, grație regresivității cunoașterii teoretizate de filozofie, bunul gust nu putea pretinde decît exprimarea cît mai subtilă a temelor tradiționale. Asemeni filozofului chinez a cărui preocupare era de a realiza prin meditație așezarea sa într-o poziție în Cosmos și în Ființă și a dialecticianului ce se străduia să găsească nu legile gîndirii ci regulile practice ale discursului, omul de artă chinez trăia, la rîndul său, necesitatea de a imortaliza clipa ambiguă și senzația inefabilă, trăirea prin forme tematice și stilistice canonizate. Lapidaritatea paradoxală și ambiguă a patronat astfel în chip firesc și începuturile literaturii. În asemenea condiții, narațiunea care s-a putut impune și supraviețui a fost un gen specific al poeziei epice : succinte descripții ale unei trăiri diafane într-un decor bine fixat, la granița dintre notația jurnalieră, meditația filozofică și efuziunea lirică. Estetica de sorginte confucianistă detesta epicul, mai cu seamă romanul (siao-șuo, mică flecăreală), pe care îl considera un gen inferior ; reprimarea romanului în lumea cultă a avut ca rezultat însă proliferarea acestuia în popor. Mai tîrziu, elementele deja cristalizate prin influențe de autoritate budistă intră definitiv în scena literaturi culte după secole de întîrziere artificială. Romanele filozofice, unele

[3] *Idem*, p. 44 ș.u.

Scanned with OKEN Scanner

elaborate într-o modalitate dialogică, sînt de aceea probabil primele forme ale romanului chinez scrise de literaţi cu o înaltă instrucţie doctrinară. Reflexivitatea acestora se va îngemăna cu exuberanţa plăsmuirilor neoficiale, populare, daoiste.

China cunoaşte din secolul al VI-lea î.e.n., deci odată cu apariţia cărţii tipărite, începutul fixării în sisteme a concepţiilor sale care îi vor marca destinul social şi artistic timp de mai bine de două milenii şi jumătate. Daoismul considera esenţială unitatea dintre Yin (elementul feminin) şi Yang (masculin) pentru că *dao* se transforma alternativ în unul sau celălalt. Identificarea prin extaz cu *dao* (Elan Cosmic, Energie Universală, Elan vital, cale) ar fi acordat putere asupra universului. Comuniunea cu natura, apelul la concepţii populare cvasimistice şi divinatorii deschidea calea unei literaturi populare în care tronau vrăjitoare, fiinţe fabuloase, monştri, genii, strigoi, spirite, puteri magice. Curentul subteran daoist va exploda în timpul căderii dinastiei Han (sec. II), cînd popularitatea daoismului creşte imens (datorită compromiterii confucianismului). În esenţă confucianismul s-a erijat de timpuriu într-o filozofie oficială, statală, ce teoretiza armonia dintre cer şi pămînt sau armonia dintre oameni. Pentru Confucius, noţiunile fundamentale erau *Yi* (echitate) şi *jen (ren)* (altruism). Perfecţionarea neîntreruptă a individului constituia mijlocul de perfecţionare al societăţii. Singurătăţii şi abstragerii daoiste, confucianismul îi opunea un puternic spirit al solidarităţii colective. Intelectualismul şi pragmatismul civilizaţiei chineze s-a constituit de aceea de timpuriu pe baze confucianiste.

Nonconformismul daoist impregnează însă în chip benefic literatura chineză după secolul II, perioadă ce coincide cu irupţia conceptelor budiste. Invadarea Chinei de către indianitate a fost posibilă în plan spiritual prin unele apropieri de structură dintre daoism şi budism. Pe solul conceptual secătuit de speculaţia confucianistă şi practicile exagerate de purificare daoiste, scria René Grousset, marea masă a simţit nevoia ieşirii din formalismul comportamental şi ierarhiile daoiste descurajante [4]. Ceea ce contemporanii celor şase Dinastii, adaugă acelaşi autor comentînd un capitol din *Le Taoisme* de Henri Maspero,

[4] René Grousset, *La Chine et son art*, Plon, 1951, p. 97—100.

Scanned with OKEN Scanner

căutau laborios în daoism, budismul — care venea cu speranța vieții eterne, a renașterii în paradis la picioarele diverselor bodhisattve — le-a oferit infinit mai ușor. Înțelepciunea cam seacă a budismului primitiv face loc însă în final unui ezoterism puternic, foarte apropiat în fond de neo-daoism.

Plecînd de la raționalismul confucianist și intuiționismul daoist, gîndirea chineză trăiește, odată cu budismul, etapa unei interesante sinteze prin care budismul importat va sfîrși prin a deveni chinez. În sec. X—XII (epoca Song) funcționează „un veritabil sincretism budist, daoist și confucianist pe care confucianismul triumfător îl va codifica ca formă definitivă a gîndirii chineze“ [5]. Numai astfel putem înțelege de ce China a avut mai întîi o filozofie, și ceva mai tîrziu o religie — acel tip de religie atee cu totul propriu — inversînd etapele pe care gîndirea europeană le-a parcurs, și anume de la mitologie trecînd prin religii și apoi spre filozofie, și de ce romanul de dimensiuni ample, în accepția lui europeană, nu a putut apărea în China decît odată cu înflorirea daoismului și impactul civilizației hinduse. Noua spiritualitate determină o bogată literatură. Romanul chinez de dimensiuni ample consemnează influența eroismului de tip arian în spiritualitatea chineză, de timpuriu excesiv intelectualizată. Poezia și teatrul cunosc și ele un impuls extraordinar. Piesa de teatru, amplă în chip incredibil, poate fi asimilată pentru noi cu romanul. Ea putea conține mai mult de patruzeci de tablouri ; ori de cîte ori se trata un episod fericit, acesta se relata pe larg, tranzițiile de la o situație la alta fiind aproape neglijate. Atunci cînd evenimentele care mai de care mai neobișnuite nu puteau fi conduse spre un deznodămînt, se instala supranaturalul. Subiectele par azi fie neinteresante fie incredibile, ca rezolvare dramatică. În *Ghitara P'ai-pa*, compusă în secolul IV de Kao Tong-Kia, subiectul este unul foarte răspîndit în literatura epocii și a secolelor următoare : un tînăr student căsătorit devine dregător în capitală — modificare de destin de fiecare dată cu urmări incalculabile. Aici își uită vechea familie și întemeiază alta. Fosta soție însă îl

[5] *Idem*, p. 169.

găseşte şi, obţinînd consolarea celeilalte, va consimţi la un menaj fericit în trei [6].

Asemeni romanului, şi teatrul a fost considerat gen inferior la începuturi, deşi se ştie că cele mai vechi scrieri narative şi filozofice chineze datează din secolul XII î.e.n. Discreditarea confucianistă nu a însemnat totuşi sfîrşitul naraţiunii : s-a scris, după cum se ştie, în continuare, neoficial sau sub eticheta altor genuri. Alături de celebrele culegeri de legende şi mituri adunate în *Cartea munţilor şi a mărilor* sau *Călătoriile regelui Mu*, sfîrşitul antichităţii consemnează şi existenţa unor scrieri epice celebre ca *Grădina anecdotelor* de Lu Sian, *Istoria pierdută a lui Iu* de Iuan Gan sau *Analele lui U şi Iue* de Ciao Ie. În pragul erei noastre proza chineză antică se pare că deţinea, după o clasificare, nu mai puţin de 15 genuri cu un total de 1 380 volume [7]. Creatorii de ficţiune erau aşadar, cu toate opreliştile teoretice, numeroşi. Infiltrarea budismului va încuraja înflorirea prozei supranaturale în care excela de altminteri literatura autohtonă de inspiraţie daoistă. *Povestiri despre strigoi* de Gan Bao sau *Grădina minunată* de Liu Ţin-şu sînt recunoscute ca modele ale genului, cu o foarte importantă influenţă în secolele următoare. Amintim, de pildă, miile de nuvele supranaturale ale epocii Song şi sutele de „povestiri extraordinare" scrise de un singur autor ca Pu Sung-Ling în secolul al XVIII-lea, pentru a avea dimensiunile mai exacte ale fenomenului. În aceste bucăţi epice elementul fantastic şi real, miraculosul popular (daoist) şi moravurile epocilor înregistrate la o manieră obiectivă fuzionează pentru a crea atmosfera propice unui fapt real ce îşi continuă semnificaţiile în sfera iraţionalului. De altfel, circulaţia între lumile reale şi ireale (ale visului, morţii, cerului) se face cu un firesc destul de greu de înţeles pentru un european deoarece îi lipseşte ceea ce îi prisoseşte fantasticului european, şi anume dimensiunea groazei. Ca în proza egipteană, şi în nuvela chineză fantastică apariţiile ireale, iniţial stresante (spirite, duhuri), pot fi subordonate ; ele se vor integra firesc în existenţă — aceasta fiind de fapt mediul în care se pot împlini — sau veghează la func-

[6] Mihail Negru, *China şi poporul chinez de la origini pînă azi*, Universul, 1937, p. 100—114.

[7] Mira şi Constantin Lupeanu, *Introducere* la U Ţing-Zî, *Întîmplări din lumea cărturarilor*. Edit. Univers, 1978.

Scanned with OKEN Scanner

ţionarea legilor morale ale vieţii cu o perfectă onestitate. Povestirea era de altfel atît de răspîndită în popor încît povestitorii profesionişti, atingeau, se pare, cifre apreciabile. După stil şi temă aceste povestiri ce au însoţit şi influenţat considerabil romanul erau clasificate în *pinven* (proză cu subiecte budiste recreate în chineză, fragmentată de pasaje lirice), *huapen* (de inspiraţie mai ales realistă, de obicei însoţite de un prolog cu rol de parabolă şi cu textul fragmentat în aşa fel încît să întreţină suspansul), nuvela artistică *ciuanţi* considerată sursa romanului supranatural, deşi subiectele ei sînt cu predilecţie luate din lumea contemporană celui ce narează [8].

Problema prozei, a ceea ce este ea, apare însă în spaţiul chinez ceva mai complicată şi ea derivă din datele gîndirii şi scrierii care, prin natura lor, au fost mult mai favorabile descripţiei. Pentru proză această realitate a condus în mod firesc spre evitarea acţiunii, deci, într-un sens, a narativităţii. O proză care să evite ideea de acţiune ne apare însă paradoxală. Totuşi, scriitura ideografică crea ansambluri picturale care îl conduceau pe autor în chip firesc spre descriptivism ; obişnuinţa de a folosi *cadenţe* şi *paralelisme* decurgea şi ea din intonaţiile semnului ; sintaxa cu reguli stricte de dispunere nu lăsa autorului libertatea de a-şi alege structura frazei. Dacă descripţia se naşte prin selecţia abilă a cuvintelor, povestirea de acţiuni are loc prin jocul sintaxei, ceea ce în situaţia descrisă defavoriza mişcarea epică [9]. De aici existenţa timpurie în literatura chineză a distincţiei dintre *proza artistă* (descriptivă prin excelenţă) şi *proza prozaică* (concesivă faţă de ideea de acţiune). Cronicile şi discursurile, extrem de numeroase, formau în antichitatea chineză literatura Kou-wen, de fapt primele romane chineze alături de care a existat romanul condensat — poemul în proză sau opera prozaică *fu*, inventată în sec. III î.e.n. de Qu Yuan. La acest gen, în vogă timp de aproape două milenii şi care s-a afirmat paralel cu celelalte genuri şi structuri epice, se ajunsese graţie limbii literare funcţionînd într-o excesivă cadenţă, a numărului restrîns de cuvinte în frază cerut de canoane,

---

[8] Corneliu Rădulescu, *Prefaţă* la *Călătorie spre soare-apune* de U Ceng-en, E.L.U., 1967. Citatele din textul acestui roman provin din aceeaşi ediţie.

[9] G. Margouliès, *Histoire de la littérature chinoise*, Payot, 1949, p. 36.

Scanned with OKEN Scanner

datorită creşterii în importanţă a artificiilor literare printre care repetiţia ocupa un loc favorizat. *Fu* era o expunere, o naraţiune sau descripţie poetică în care cota emoţională este importantă, o improvizaţie în stil poetic liber, formă de discurs menită să fie recitată pe scenă. Întovărăşită de o prefaţă unde se relatau circumstanţele ce au determinat respectivul discurs, *fu* putea fi descriptivă sau elegiacă, totdeauna încadrată în orice caz de criticii şi teoreticienii chinezi în structurile prozei, deşi europenii au catalogat-o drept poezie [10]. *Fu* se putea înrudi cu dizertaţia filozofică, ficţiunea realistă, biografismul şi istorismul, rămînînd totuşi ea însăşi.

După secolul VI, criticul Siao Tong clasifică proza chineză în literatură pentru instrucţie (informativă, didactică) şi pentru divertisment, în care elementul didactic subordonează totuşi esteticul. În primul mileniu al erei noastre se afirmă de fapt mai multe direcţii ale prozei : Kou-wen (istorică şi filozofică), Sanwen (proză liberă), Fu (proză artistică), Pien-wen (proza cultă ce va îngloba celelalte direcţii afirmîndu-se cu precădere în epoca Song). Acest salt a fost posibil graţie simplificării vocabularului, a suprimării ritmului şi paralelismelor, a efortului creatorilor epici spre unificare a stilurilor. Curentul erudiţiei şi exactităţii sau imitaţiei din proza cultă, ce credea că poate suplini în acest mod talentul şi fantezia, cedează teren în faţa tendinţelor contrare. Eliberarea prozei de convenţii artistice prin personalitatea teoreticianului Han Yu (epoca Song), care declara ca centru al epicii personalitatea umană şi nu descrierea naturii, poate fi socotit momentul crucial al cristalizării unor noi concepţii daoiste. Partizanii suveranităţii inspiraţiei şi gustului personal vor coexista în multe alte secole alături de adepţii literaturii ca studiu serios şi imitaţie a modelelor antice.

Şcolile estetice diverse ale secolului al XIV-lea vor fi pe de altă parte întovărăşite în căutările lor de o altă realitate ce privea înseşi structurile limbii literare. După invazia şi dominaţia mongolă se constată că limba chineză folosită de mongoli introduce o altă mentalitate, mai liberă, în folosirea limbajului şi a formelor sale stilistice. Acest fenomen a contribuit, după teoreticienii chinezi, la dezagregarea structurilor stilistice fixe ale limbii chineze. Stilul a devenit de aceea mai fluctuant, libertatea în

[10] *Idem*, p. 99.

Scanned with OKEN Scanner

alegerea structurii frazei precum și lungimea ei, altădată de neimaginat, au produs, se pare, literaților imitatori ai acestei epoci senzația lipsei de coeziune [11]. Restaurația pusă la cale de cărturarii dinastiei Min va specula însă inteligent — și cu mare profit pentru proză — noile avantaje. În secolul al XV-lea, Wang Chong-Ren scrie despre avantajele vocabularului suplu, despre efectele epice care se pot obține prin sintaxă ; relaxarea structurii frazei este înțeleasă de el ca o expresie a dezvoltării spirituale. Omul se instalează definitiv în centrul narațiunii : dacă despre „literații Song și ai celor Șase dinastii (s-a spus că) erau mistici, cu tendințe mai multe daoiste, ceea ce predispunea la contemplație, literații epocii Min sînt confucianiști, ceea ce le îndreaptă atenția spre morala vieții curente, spre realitate, viața omenească, acțiune, a cărei dezvoltare o observă și narează“ [12]. Romanul, debarasat de tehnica aluziilor, a cuvintelor care trebuiau cu orice preț să evoce pasajele clasice din care au fost extrase, se specializează în arta de a surprinde și fixa caractere în cît mai puține cuvinte, de a le face cît mai expresive prin acțiuni absolut definitorii.

Evoluția ideii de proză ca și a aceleia de roman ne apare însă în orizontul spiritualității chineze și mai complicată deoarece la direcțiile tematice și stilistice ale prozei artistice și prozei prozaice se adaugă și problemele născute din funcționarea simultană a structurilor epice tradiționale și a acelor structuri reieșite din combinarea acestora cu forme romanești de sursă hindusă. O clasificare tematică și cronologică a fiecăreia din aceste direcții într-o literatură atît de bogată ce a existat sub imperativul didactic dintotdeauna, s-ar dovedi, din cauza varietății, practic inoperantă. De aceea ne-am gîndit că ar fi poate mai important să izolăm din imensul material literar cîteva structuri epice fundamentale în jurul cărora s-a cristalizat romanul chinez.

Dacă acceptăm observația că în proza chineză au funcționat structuri specifice romanului tradițional și ale unuia de sinteză preparat în primul mileniu al erei noastre, atunci configurația romanului chinez ne va apărea, atît cît o putem discerne din imensa varietate a formelor, ceva

[11] *Idem*, p. 258.
[12] *Idem*, p. 275.

Scanned with OKEN Scanner

mai limpede. În cadrul romanului tradiţional, cel mai vechi pare a fi — prin natura limbii — romanul de foarte mici dimensiuni cu o structură prozo-poetică dialogică şi interogativă. El este reprezentat de romanul legendar, filozofic, descriptiv şi artist. Enunţul intelectualizat tinde aici spre o maximă concentrare. Textul e alcătuit din mici relatări fragmentare cu aer paradoxal. Discontinuitatea, ruptura dintre naraţii dau întregului un aspect ezoteric, de filozofare echivocă. Reducţionismul epic speculează întreaga capacitate de evocare a ideogramei. Epicul convieţuieşte cu lirismul dovedind încă o dată, după atîtea experienţe pe cont propriu din alte arii de civilizaţie, că aceasta a fost forma sintetică iniţială de afirmare a naraţiunii culte. Textul are sarcina de a transpune într-o emoţie, de a solicita la maximum afectivitatea sugerînd ramificaţii spirituale ce cresc în ordine geometrică în raport de comprimarea textului. Iată cum sună proza lui Qu Yuan din *Întrebări către cer,* mic roman filozofic conceput la o manieră dialogică tulburător de apropiată de *Gathâ* scris de Zarathustra. Naratorul polemizează cu toţi înaintaşii săi întru gîndire şi artă lansînd întrebări cărora nimeni nu le poate da vreun răspuns : „Cine a putut aduce pînă la noi istoriile vremurilor de la început ? Pe ce temei putem judeca răstimpul acela cînd pămîntul nu se despărţise încă de cer ? Privirea cui a putut să pătrundă în adîncul haosului de atunci şi cum s-ar fi putut desluşi ce anume se rotea în vîrtelniţa aceea ?

Din întunericul fără margini a ţîşnit lumina. De ce a ţîşnit ? Împreunîndu-se, au apărut forţele Ying şi Yang. Ce anume le-a născut şi de unde şi-au tras obîrşia ? Bolta cerească are nouă ceruri. Cine le-a înălţat ? Cine ar fi putut să fie ziditorul dintîi al acestei construcţii măreţe ?“

Cele douăzeci şi nouă de fragmente ale microromanului creează tensiunea prin interogaţiile ce pun în dificultate întreg orizontul existenţei. Prin marea sa tristeţe discursul aparţine unui suflet răvăşit. Meditaţia pe marginea existenţei lumii doreşte însă să estompeze tensiunile interioare, creînd un contrast aparent faţă de realele şi marile tensiuni ivite din cunoaşterea limitativă. Avem înainte un roman psihologic în care toate notaţiile fragmentare se subordonează notaţiei finale de o noblеţe aristocratică : „Amurg. Pe cer fulgerele-s cruce — o, teamă, întoarce-

Scanned with OKEN Scanner

rea de ce-mi pîndeşti ? Eu însumi, de nu-mi preţuiesc nobleţea, Cerul implorat ce îmi poate da ?

Puternic cînd te simţi şi mulţumit de toate — de ce ţara vecină prin foc şi pară o treci ? Ştiind că sufletul renaşte, sperînd că prin schimbare ajungi la limpezire, mai mult ce pot să spun ?“ [13]

Romanul chinez cult sau artistic a apărut iniţial într-o formă „comprimată“, inaccesibilă mentalităţii şi mijloacelor noastre analitice europene. Existenţa sa nu a fost condiţionată, ca în romanul hindus sau al civilizaţiilor Orientului Apropiat, de prezenţa personajelor şi a dimensiunilor narative ample, de existenţa conflictului, a intrigii, acţiunii, deznodămîntului. Ca şi gîndirea filozofică discontinuă, el s-a exprimat discontinuu după logica enunţurilor neformulate şi a inducţiei penetrante. Specifică i-a fost arhitectura de sensuri. Amploarea sa s-a constituit de aceea pe verticală şi nu pe orizontală. Nu întîmplător şi noi în eseul de faţă vom acţiona în chip oportun, făcînd concesie spiritualităţii de care aparţinem : vom studia îndeosebi ceea ce se aseamănă cu epica spiritualităţii care a guvernat-o pe a noastră, acele texte născute din incidenţa epicii chineze tradiţionale, marcate de exuberanţa populară a imaginaţiei daoiste, cu aceea a spaţiului indo-european, prin mesageri iranieni şi hinduşi.

Plecînd probabil de la această structură epică arhaică de care vorbeam mai înainte, romanul chinez tradiţional a fost nevoit să-şi creeze de-a lungul secolelor o alta capabilă să exprime nu numai meditaţia şi descripţia, ci mai ales ideea de acţiune epică, de transformare sau desfăşurare a evenimentelor strîns legate de prezenţa personajelor, acţiuni motivate de transformismul daoist şi morala şi pedagogia confucianistă. Destinul personajelor precum şi cadrul lor epic de existenţă au statornicit o originală soluţie arhitectonică, în care regăsim discontinuitatea prozei artiste şi lirismul ei imanent. Nuvela populară şi apoi cultă, născută din imagistica dao, îşi alcătuiseră treptat o structură narativă capabilă să deservească un singur personaj. Prezenţa mai multor personaje a complicat însă datele problemei. Era necesară crearea perspectivei epice, a planurilor, a contrapunctului. Soluţia găsită de roman-

[13] Victor Kernbach, *Miturile esenţiale*, *ed. cit.* şi Qu Yuan, *Poeme*, Edit. Univers, 1974.

cierii chinezi este un model de suprapunere, care nu diferă în esență de acela elaborat de maeștrii care au guvernat nașterea perspectivei în pictura chineză la sfîrșitul primului mileniu al erei noastre și poate că nu întîmplător în aceeași fertilă epocă Song.

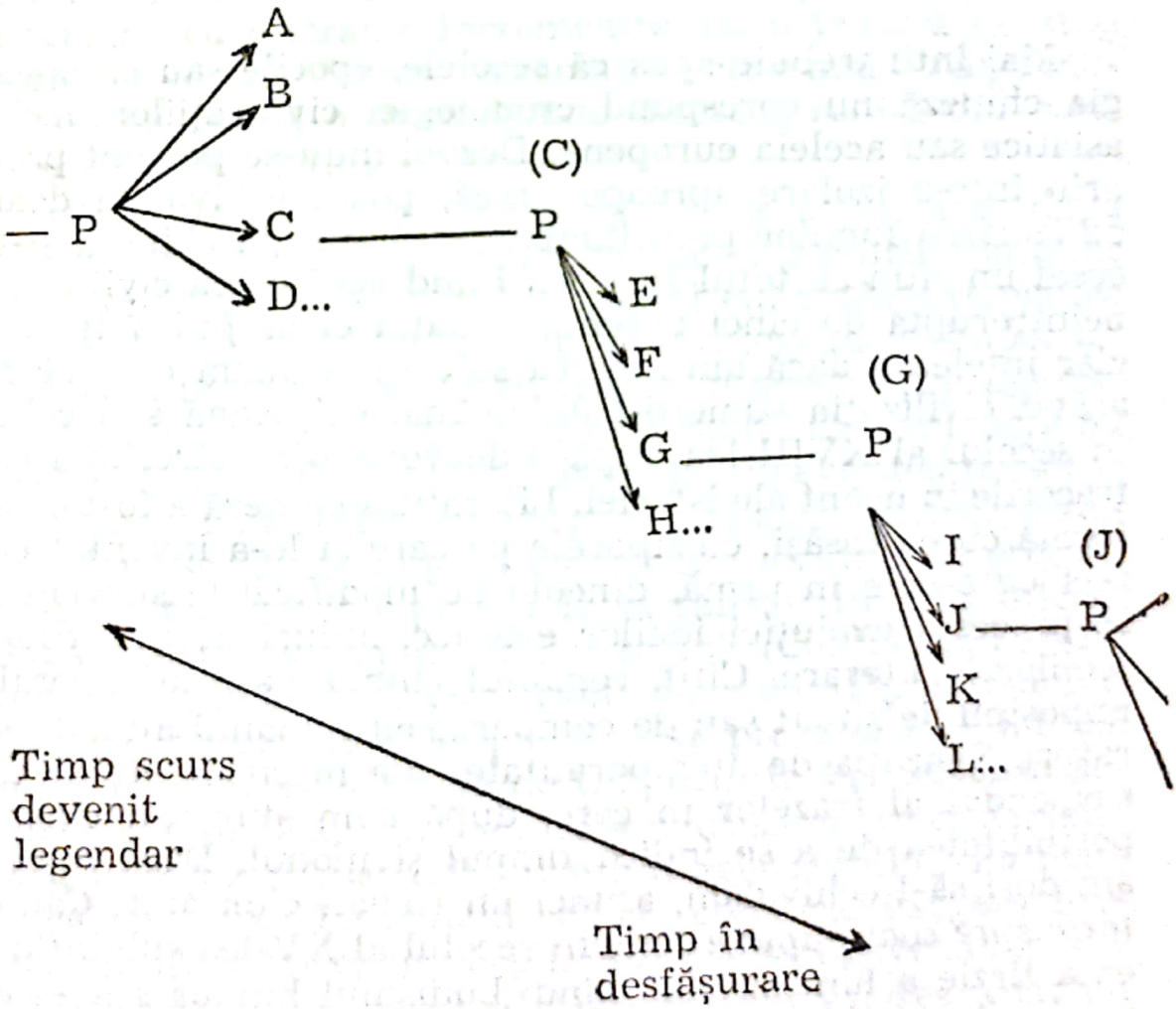
Perspectiva în pictura chineză, considera Raphael Petrucci, s-a născut într-o epocă în care se practica încă în basorelief metoda suprapunerii registrelor diferite pentru a exprima planuri diferite. Acumularea de planuri în înălțime a condus la o perspectivă monoculară. În tablouri, linia orizontului a fost situată foarte sus iar liniile paralele, în loc să se întîlnească la orizont, au rămas paralele. Planurile diverse s-au suprapus prin urmare unele peste altele, îmbrățișînd un spațiu imens. Pictînd apoi monocromatic, pictorii chinezi au căutat să scoată în evidență nu culoarea ci valoarea tonurilor și raporturilor nuanțelor [14].

Corespondentă artei plastice, arta epică și-a inventat un model de o mare picturalitate în care juxtapunerea liberă de situații și destine este aceea care a impus o viziune și o perspectivă vastă a vieții, o imagine a ei simbolică, revelînd un adevăr, rezumînd ideea autorului despre existență și ființă. Este vorba de o structură pe care o vom numi în *evantai*. Dacă proza cunoscută în Europa și o mare parte a Asiei schimbă în general decorul, cadrele epice ale existenței, dar păstrează intact personajul său central, aici nu se schimbă atît decorul cît personajele. Cadrul de existență, de civilizație — epoca, orașul, categoria socială — nu pretind un destin central, fix, obsesiv, ci în primul rînd crearea unei atmosfere. Mișcarea epică se naște din cumularea de relații a unor personaje cvasicentrale tangente cu alte personaje pasagere. Mișcarea este în esență picturală și totul converge spre picturalitate. Se enunță astfel o situație epică legată de o prezență. La un moment dat, din respectivul cadru epic în care se mișcă numeroase prezențe de fundal, naratorul selectează brusc un alt personaj asupra căruia își focalizează atenția abandonîndu-și centrul de conștiință prin care privisem pînă atunci lumea. Se creează imediat o punte epică firavă și totul se reia, ca procedeu al narării, de la capăt, putînd practic continua la nesfîrșit. Personajele abandonate reapar foarte rar în secvențele imediat succesive. Uneori ele sînt pomenite, dar contextul diferit le acordă o semnifica-

[14] René Grousset, *op. cit.*, p. 178 ș.u.

Scanned with OKEN Scanner

ție ce crește invariabil gradual. Mutarea narațiunii mereu pe un alt grup ce se va suprapune celorlalte, mișcare ce sugerează un lanț de evantaie — podoabă tipic chineză — care își desfac lent lamelele strălucitor pictate, conferă concomitent grupurilor anterioare o translație a semnificațiilor spre un orizont metafizic. Vom numi această dublă mutație *modulația semnului,* concept cu care vom opera în descrierea arhitecturii epice chineze tradiționale. Modulația semnului este în structura epică echivalentă *cheilor* intonaționale ce acordă semnificații numeroase unei unice ideograme. Ideograma este aici grupul de personaje. *Modulația semnului* evocă sugestiv arhitectura lui de sensuri. Schematic, structura în evantai poate fi reprezentată astfel (P = personaj cvasicentral, iar → egal cu „intră în relație cu"):



Pe măsură ce acţiunea romanului se desfăşoară, grupurile de personaje anterioare aceluia ce ocupă prezentul epic se ambiguizează simbolic, se mitizează. Timpul abia scurs devine extrem de repede timp legendar, inegalabil, prin acel mecanism imanent al sufletului chinez care face din tradiţie teritoriul unei spiritualităţi sacre.

Alături de cele două structuri romaneşti tradiţionale, epica chineză a elaborat în chip strălucit şi un *roman cu o structură şi tipologie tipic vedică* — roman născut din prestigiul cultural al *Ramayanei* sau *Mahabharatei* — precum şi un *roman de sinteză* care se manifestă odată cu apogeul romanului chinez considerat în mod unanim a se fi produs în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea. Dacă lucrurile se petrec astfel, atunci s-ar putea obiecta că, în contextul de faţă, un capitol despre romanul chinez nu îşi are locul. Raţiunile care îi motivează prezenţa ţin însă chiar de organicitatea culturii şi a civilizaţiei chineze privită din perspectiva vechilor lumi ale Asiei.

Mai întîi trebuie spus că secolele, epocile sau cronologia chineză nu corespund cronologiei civilizaţiilor vechi asiatice sau aceleia europene. Dezvoltîndu-se pe cont propriu într-o izolare aproape unică, poate echivalată doar de izolarea lumilor precolumbiene, civilizaţia chineză şi-a creat un ritm cu totul specific. Fiind apoi unica civilizaţie neîntreruptă de cinci milenii, situaţia ei ar putea fi mai clar înţeleasă dacă am încerca să ne imaginăm cum ar fi arătat civilizaţia sumero-babiloniană, egipteană sau celtă în secolul al XVIII-lea după o dezvoltare neîntreruptă de trecerile în neant ale istoriei. Literatura chineză a fost conformă cu ea însăşi, cu tiparele pe care şi le-a inventat cu zeci de secole în urmă, dincolo de modificările survenite în procesul evoluţiei ideilor estetice, stilurilor, genurilor, şcolilor ei literare. Citit, romanul chinez pare atemporal, imposibil de situat sau de comparat cu romanul altor literaturi. Senzaţia de atemporalitate este mărită şi de aerul suspendat al frazelor în care, după cum ştim, nu există posibilitatea de a se indica timpul şi modul. Dacă totuşi am dori să-l echivalăm, atunci un roman cum ar fi *Călătorie spre soare-apune* scris în secolul al XV-lea sub influenţa tîrzie a hindismului, cînd budismul hindus sfîrşeşte prin a deveni chinez, pare a fi contemporan cu epoca în care s-a scris *Ramayana,* iar *Visul din pavilionul roşu*

Scanned with OKEN Scanner

scris în secolul al XVIII-lea pare, absolut paradoxal, prin finețea analizei, contemporan cu epica lui Proust și Thomas Mann. Ideile însă, problemele spirituale și filozofia, conștiința laică aflată sub incidență mitică, starea teoretică și estetică plasează acest roman, scris pînă în secolele XVII—XVIII, în contextul preocupărilor similare ale literaturii romane din primele secole ale erei noastre. În mod asemănător el nu consemnează o conștiință a unei poetici sau retorici epice, ci cu precădere o conștiință a stilurilor. Excepție face parțial romanul de sinteză. Din această perspectivă, *Visul din pavilionul roșu* se află foarte aproape de romanul lui Apuleius *Măgarul de aur* (dar prin unele inovații retorice de fapt în avangarda romanului modern), iar *Călătorie spre soare-apune,* prin sarcasmul satirei și parodia sacrului, de *Satyriconul* lui Petronius. Cum să ne explicăm însă această extraordinară continuitate a structurilor, această longevitate fără precedent a formelor artistice în spațiul civilizației chineze ? De departe, totul pare a semăna cu o stranie încremenire, cu o tehnică de stup harnic în a relua forme consacrate. Privit mai atent, fenomenul își revelă o dinamicitate discretă rodită din solul filozofiilor lui naturale.

China este singura civilizație care debutează, după cum am precizat, sub semnul matur al gîndirii filozofice și al conștiinței critice, al instrucției culturale sistematice mai mult laice decît religioase. Statul legendar și apoi tot ceea ce a urmat, existînd cu respectul acestei prestigioase triade, i-a asigurat perpetuarea milenară. Cultura, arta nu și-au datorat în China răspîndirea și longevitatea personalităților ei, de altfel numeroase, ci mai ales sistemului statal. Marii scriitori sau gînditori au fost aici atît de prețuiți încît au putut sfîrși prin a fi sacralizați în mod oficial. După moarte li s-au putut ridica temple (Confucius, Lao-Zî) unde s-a predat, s-a conservat, s-a adorat gîndirea lor. Operele importante ale poeților și prozatorilor sau ale pictorilor au fost adunate de timpuriu în biblioteci imperiale, iar o instituție academică a avut sarcina permanentă de a le copia și răspîndi între hotarele statului. Pe marginea lor a fost încurajată critica, eseistica, exegeza literară. Ediții critice, antologii, volume selective apar sub domnia fiecărui împărat. Un om de artă valorează cît un mandarin. Diferite modalități financiare îi asigură artistului existența. Unii dintre ei, dornici de liniște și li-

Scanned with OKEN Scanner

bertate absolută, fug în sihăstrii pentru a scăpa de adulaţia pe care le-o aduce celebritatea. Boema artistică este un fenomen respectat. Motivaţiile sale sînt înţelese şi acceptate de puterea imperială. Orice act tangent cu sfera culturii este o chestiune de stat, se oficializează. Personalităţile politice se întrec în a face operă sistematică de mecenat. Din secolul VI î.e.n. şi pînă în secolul al XVIII-lea acest cadru cultural a rămas aproape neschimbat. De aceea a avea parte de talent literar, gust, de o educaţie temeinică — ce începea de obicei foarte riguros încă de la trei ani şi nu sfîrşea decît odată cu moartea — constituiau visul oricărui chinez care spera totodată ca, trecînd examenele imperiale, să dobîndească un rang în administraţia statului. Civilizaţia chineză apoi — mă refer la cea de la începuturi pînă la sfîrşitul secolului al XIX-lea — nu şi-a renegat niciodată ideile, nu şi le-a uitat şi nici nu şi le-a schimbat sub presiunea timpului sau a invadatorilor, fie că ei s-au numit mongoli ori manciurieni. Aceştia au fost aspiraţi chiar dacă au domnit pe tronul imperial timp de secole.

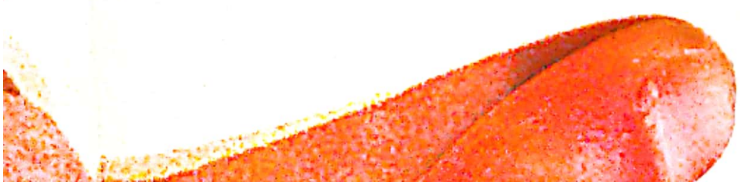
O altă explicaţie a acestei singulare continuităţi artistice poate veni din specificul ideii de evoluţie cu privire la mijloacele estetice. În spaţiul european, mai toate epocile de cultură sfîrşesc prin „decadenţă“ şi se revigorează prin manifestări de avangardă. Renaşterea, cu acel cult al ei pentru antichitate constituie şi ea o epocă de avangardă. În spaţiul chinez această fragmentare nu a avut loc vreodată, deoarece orice scădere a pulsului cultural a chemat automat reînflorirea formelor estetice ilustre. Decurgînd din gîndirea filozofică, pentru care adevărul total fusese atins odinioară, prezentului nerămînîndu-i decît regăsirea acelei totalităţi depuse în trecut, gîndirea artistică şi-a asigurat permanent mijloacele nu atît prin căutarea unor căi noi, originale, ci prin revitalizarea modelelor celebre ale epocilor trecute. Prestigiul tradiţiei este aici atît de imens, graţie prezenţelor ilustre, încît ea, tradiţia, a asigurat prin paradox şi continuitatea şi primenirea culturii chineze. Noul s-a dizolvat întotdeauna organic în ceea ce l-a precedat. Integrate în malaxorul civilizaţiei, noutatea, inventivitatea au trebuit — pentru a supravieţui — să-şi inventeze mobiluri străvechi sau să absoarbă forme prestigioase, prin intermediul cărora au

Scanned with OKEN Scanner

putut astfel să se afirme. Altminteri ar fi fost sălbatic reprimate. Noutatea a putut funcţiona cu alte cuvinte în arta chineză printr-un şir de acte fictive protocroniste — veritabilă frînă a progresului artistic şi ideilor în general. Ea mergea mînă în mînă uneori cu falsificarea fără scrupule a adevărului. Ca să dau un exemplu clar în acest sens trebuie spus că, după pătrunderea masivă a budismului în China, intelectualii chinezi, iritaţi de acest proces, au scris nenumărate tratate filozofice în care au „demonstrat“ că budismul venit din India nu era decît o derivaţie a daoismului, concepută special pentru minţile acestor „barbari“ (orice nu era chinez era socotit barbar) de către Lao-Zî ; Buda nefiind altceva decît un simplu discipol al maestrului chinez. Balansul spiritual al confucianismului, pe de o parte, cu acela al daoismului şi budismului, pe de alta, a fost suficient să asigure o mişcare dialectică civilizaţiei şi culturii chineze.

Oscilaţiile politice şi sociale în China s-au petrecut asemănător ca şi în cultură, spre deosebire de Europa unde au fost violente şi negativiste. Dacă Europa a fost însetată de noutate, China a fost însetată de antichitate. Europa a cunoscut în artă înfloriri şi căderi spectaculoase. Fiecare epocă de mare înflorire sfîrşeşte însă repede cu accente de „decadenţă“ dintr-o propensiune spre regenerare. Europa şi-a negat artiştii pentru a-şi inventa alţii. În China acest lucru nu a fost posibil. Noutatea, tendinţa eliberării de canoane nu s-au putut sustrage niciodată definitiv din puternicul curent al erudiţiei şi imitaţiei. Odată intraţi în conştiinţa culturii, artiştii ei erau siguri de imortalitate. Respectul ceremonios pentru cel ce creează artă era şi el la fel de mare ca şi pentru natură. Ca importanţă, arta putea fi echivalată pentru chinezi cu natura. Considerată absolut necesară în funcţionarea culturii europene, decadenţa este, după clasificarea unor gînditori, un fenomen „obiectiv“, „subiectiv“ şi „aparent“. În China, fenomenului necunoscut al decadenţei datorită tradiţiei ilimitate i-a corespuns fenomenul *substituirilor coordonate* de către autoritatea statală. Confucianismul şi daoismul fixat de budism cu enormele lui ramificaţii s-au înlocuit pe rînd ca într-un balet ; acelaşi lucru s-a întîmplat cu stilurile, temele, procedeele şi genurile literare.

Referitor la cele de mai sus se mai poate face o observaţie de esenţă privind comportamentul omului şi inte-



Scanned with OKEN Scanner

lectualului din cele două arii de civilizaţie. Civilizaţia greco-latină şi civilizaţia ce i-a urmat, a lumii noastre, au fost marcate de un puternic instinct al urbanizării. Omul s-a baricadat în spatele zidurilor şi oraşelor rupîndu-se de natură (dar păstrînd o stranie nostalgie). Spaţiul său preferat este cetatea. În civilizaţia chineză integrarea în natură a fost însă timp de milenii aspiraţia supremă a omului şi cărturarului. Un mare poet se sinucide, pentru chinezi, în chip sublim, savurînd imaginea lunii reflectată pe lac, iar comemorarea morţii sale — simbolică fuziune cu natura — a rămas timp de secole una din cele mai importante sărbători care a marcat şi începutul verii. A exista în natură era mai firesc pentru această lume decît a exista sub un acoperiş. Natura oferea călătorului, sihastrului, peşteri şi scorburi din belşug pentru un adăpost pasager. Din paie şi bambus, oricine îşi putea încropi un culcuş provizoriu. De mai mult nu era nevoie. Palatele nu erau şi ele decît construcţii şubrede din bambus, paie, lut şi ceva lemn ce se pierdeau în imensitatea livezilor, straturilor cu flori, pîrîiaşelor, lacurilor şi colinelor artificiale. Spaţiul preferat al chinezului este grădina. Evenimentele naturii constituie pentru el complementarii ale evenimentelor spiritului deoarece sugerează sensuri nelimitate ce se articulează armonios cu sensurile culturii.

Cultura europeană apoi — lărgesc comparaţia întrucît pînă aproximativ în secolul al XVIII-lea cele două arii au funcţionat separat, fără să intre în schimburi de idei explicite — este o cultură ce şi-a fixat sau măsurat etapele chiar prin acele acte istorice ale manifestării curentelor estetice, prin timpul predilect de funcţionare a unor idei teoretice şi mijloace sau structuri artistice. În consonanţă cu însăşi organicitatea ei, ea şi-a marcat momentele importante procedînd conform unui model diacronic. O anumită succesiune — nu neapărat didactică — motivată de fenomenul decadenţelor, a guvernat cultura europeană. Cultura chineză şi-a măsurat, dimpotrivă, etapele prin timpul de domnie a dinastiilor imperiale. Epocile Han, Jin, a celor Şase Dinastii, Sui, Tang, Song, Min sînt cîteva dintre etapele ei importante. Deşi fiecare epocă a manifestat un stil oarecum propriu — mai bine spus o sinteză particulară a tradiţiei cu direcţiile ce se doreau înnoitoare — cultura chineză s-a legat cu precădere în existenţa sa, după cum spuneam, de bunăvoinţa

Scanned with OKEN Scanner

statului față de propria ei dezvoltare. Acest lucru a fost posibil tocmai datorită procesului particular de existență sincretică a temelor și formelor culturii, a stilului specific de integrare a noutății în tradiție prin acte erudite de pseudoprotocronism.

Pentru european tradiția este un fenomen limitat ; în cultura chineză tradiția e un proces ilimitat. În Europa creatorul poate fi mai important decît o cultură. În China cultura e mai importantă decît libertatea spirituală a celui ce creează. De aceea aici cultura își „sacrifică" constant creatorul. Generalul apare mai important decît individualul prin mecanismul cultural al substituirilor coordonate. A fi manierist înseamnă, în sens pozitiv, a lucra în genul unui maestru. Regăsirea unor teme și forme ale culturii manifestate în cele mai diverse epoci, circulația nestingherită a acestora sînt pentru exegeza chineză fenomene absolut normale. Reluarea poartă totuși insesizabila pecete a timpului și a celui ce creează. Atitudinea artistului inovator mai ales după secolul al XIII-lea, ce a dorit să-și exprime dezaprobarea pentru puternicul curent al tradiției, s-a putut reda totuși prin ironie și acte îndrăznețe de combinare a temelor și structurilor existente. Poezia, romanul, pictura, ceramica au fost dominate însă de un stil sincretist de gîndire artistică. Pașii spre înnoire ai acestei culturi au fost la fel de mici ca și aceia ai unei chinezoaice căreia de mică i-s-a mutilat piciorul. Cultura chineză ahtiată să-și păstreze propriul cadru adorat nu a cunoscut discreditarea imitației. Din aceste motive o temă sau o structură epică din secolul al XIII-lea se pot regăsi intacte, fără să mire, într-un roman scris în secolul al XVIII-lea. Diferența dintre ele este de modulație : primul dintre acestea este scris de pildă în registrul grav ; celălalt — cu tendințe de inovare artistică destul de explicite — în registrul ironiei sau al parodiei tragice. Aceasta este de pildă situația a două romane celebre ale literaturii chineze, amîndouă scrise într-un *stil tradițional* pe care l-am numit puțin mai înainte *în evantai.*

Despre romanul lui Și Nai-An *Pe malul apei,* scris în secolul al XIII-lea, cititorii occidentali nu s-au sfiit să afirme că este atît de stufos încît este imposibil de citit și rezumat. Avînd peste 1 250 de pagini, edițiile europene

Scanned with OKEN Scanner

au preferat să-l comprime. S-au abandonat masiv sau au fost pur și simplu rezumate numeroase capitole. Același lucru s-a întîmplat și cu romanul lui U Țing-Zî (1701—1754) intitulat *Întîmplări din lumea cărturarilor*. Schimbarea rapidă a personajelor și a caracterelor acțiunii, inexistența unui destin central la care să se poată raporta masa enormă a episoadelor contrazicea în mod flagrant standardele lectorului european. El era obișnuit, de la romanul grec încoace, ca prolixitatea episoadelor să fie legată de un destin central. Schimbarea cadrului, timpul oricît de mare al aventurii nu îl deranjau. Totul trebuia să fie centrat pe o *viață* și, atîta timp cît *viața* aceasta era în vizorul celui ce narează, orice schimbare fantastică a spațiului aventurii, orice jonglare cu dimensiunile temporale deveneau pentru el acceptabile. Un roman în care personajele centrale să se schimbe fără preparative speciale, într-o cursă fără sfîrșit, lui i s-a părut de aceea, pe bună dreptate, de neînțeles. Ca și mutația accentului de pe destine pe fundalul în care se desfășoară acțiunile acestora. Pentru a înțelege mai exact situația, să ne gîndim la acele picturi chinezești în care, într-un cadru natural, s-a făcut concesia semnalării unei ființe ; natura este sublimă și fantastică ; prin măreție și detalii ea se continuă și dincolo de mătasea pictată ; înghite și umple sugestiv orice bucățică a spațiului pictat ; iar omul nu este decît o petală stingheră, copleșită de frumusețe, un amănunt strivit de etajele nenumărate ale planurilor perspectivei monoculare. Același lucru există și în *romanul chinez tradițional*. Fundalul romanului european pare să devină în cazul său personajul principal. *Odiseea* ar fi putut fi scrisă aici numai din perspectiva etalării minuțioase a etapelor aventurii în care s-ar fi consemnat toate detaliile spațiale, atmosfera, picturalitatea lor, toate peripețiile tovarășilor lui Ulise, examinate ca într-un țintar, și fiecare dintre aceștia avînd o voce epică, de personaj cvasicentral, Ulise fiind la rîndul său unul dintre ceilalți, poate o imagine simbolică și obsesivă sacralizată de la al treilea episod al romanului și deci scoasă din circulația epică propriu-zisă.

Modernitatea extraordinară a romanului chinez tradițional, din perspectiva secolului XX, rezidă în descoperirea sau exersarea unui anumit gen de narațiune impersonală, cu naratori care par să subtilizeze subiectul ini-

Scanned with OKEN Scanner

țial, deci a efectului focarului multiplu. Cu toate problemele tehnice și morale ce decurg de aici. Dacă despre gîndirea plastică chineză s-a spus că — datorită imaginilor concepute ca veritabile concepte, a înregistrării esenței prin mijlocirea existenței, datorită faptului că nu a imaginat niciodată arta ca imitație (mimesis) pentru că și-a inventat de la apariție un limbaj specific — se găsește cu zeci de secole înaintea gîndirii plastice europene, același lucru îl putem afirma, într-un sens, și despre gîndirea creatorului epic. Romancierul chinez și-a construit de la bun început romanul la un mod „neeuclidian". El a descoperit *efectul descentralizării focarelor de interes epic* și a creat în consecință numeroase nuclee de interes afectiv în jurul unui număr foarte mare de personaje. De aici perspectiva „rotitoare" a viziunilor epice și realitatea peisajului conceput ca echivalent al stărilor lirice de conștiință din care a decurs profunda picturalitate spiritualizată a romanului chinez.

Esențială este oricum senzația extraordinară a vieții ce se comunică prin ambiguități dense. Lumea devine amețitoare, aburoasă, misterioasă, picturală prin excelență, greu de reținut într-o definiție. Urzeala observației și experienței conferă vieții acea complexitate ușor incoerentă reieșită din consensul ambiguu al perspectivelor multiple. Tot așa, efectul atitudinii echivoce a naratorului implicat (imaginea noastră despre cel care scrie romanul) față de evenimentele narate ca și, de la un punct, *echivocul naratorilor dramatizați* (a celor ce relatează în text) instalează un contrast suspicios între ce spune naratorul despre personaje și ce ar crede el în realitate despre ele, între ce i se comunică lectorului și ce bănuiește acesta că se ascunde sub relatare. Această tehnică pe care un Henry James o experimenta la sfîrșitul secolului al XIX-lea era un bun al romanului chinez tradițional de o mentalitate necartezian ă. Pentru romancierul chinez, locul important în roman era deținut nu de o abstracțiune (existențială, morală), ci de suma infinită a experiențelor individuale indefinisabile.

Pe malul apei este apoi, și prin perspectiva narării, un roman greu de acceptat de puritani deoarece el este scris ca o pledoarie a actelor de violență. De fapt *Pe malul apei* nu este atît un roman despre haiduci, cum s-a spus, ci

Scanned with OKEN Scanner

despre veritabilii gangsteri ai secolului al XIII-lea din lumea chineză. În acest sens el se aseamănă cu acele romane sau policieuri din lumea noastră scrise din perspectiva psihologică a celor ce pun la cale violența și ai căror autori vor să ne cîștige simpatia pentru rău. Celebritatea acestui roman (cap de serie în toate top-urile romanului chinez), soarta sa ciudată — interzis la cinci secole de la apariție, el a circulat totuși în manuscris — au contribuit indirect la prestigiul unei tehnici epice tradiționale. Subiectul romanului este aproximativ următorul : Guvernatorul Lian se pregătește să trimită daruri pentru ziua de naștere a socrului său, mare dregător în capitală. Guvernatorul însă este trist deoarece în fiecare an tîlharii capturează convoiul cu aceste daruri, spre mînia sa și a socrului aflat în grațiile împăratului. Aceste gînduri îl frămîntă în timp ce asistă la o luptă pe viață și pe moarte dintre două căpetenii ale sale dornice, fiecare, să pună mîna pe un grad înalt. Autorul descrie cu minuțiozitate exasperantă etapele luptei și pe învingătorul Ian Ci. La sugestia soției, Lian îl trimite pe acesta să transporte darurile fabuloase. Ian Ci își ia însă, cu o șiretenie ieșită din comun, măsuri de prevedere : pleacă deghizat în negustor umil cu o mică ceată de oameni aleși pe sprînceană. Naratorul ne introduce apoi în mica lume a luptătorului respectat, Ciao Gai. Pe proprietatea acestuia își fac apariția mai multe persoane ciudate (luptători rătăcitori de profesie) care îl îndeamnă să pună mîna pe comoară. Inexplicabil toată lumea de altfel pare că știe de ea. În această lume nu există de altfel secrete. Totul transpiră. Un cerșetor poate ține un secret imperial. De acest fapt nu poate fi de obicei învinuit nimeni, dar toți pot fi vinovați. Funcționari ai administrației consimt să colaboraze senini cu tîlharii. A fi hoț nu este o ocară.

În consecință, convins de învățătorul și intelectualul U Iuan, mîna sa dreaptă, că a pune mîna pe comoara guvernatorului este un lucru moral, Ciao Gai acceptă ideea. Racolează și alți luptători — țărani plictisiți de munca prea puțin bănoasă a cîmpului sau pescuitului, enervați de dările imperiale, oameni dedați mai mult visului decît inițiativei practice. Mica ceată travestită în negustători de curmale se intersectează cu ceata travestită a lui Ian Ci. Totul pare matematic pus la punct : și exasperarea și nesupunerea oamenilor biciuiți sălbatic

Scanned with OKEN Scanner

de Ian Ci, și mica revoltă ce se naște exact la punctul de incidență a celor două grupuri. Cine să fie trădătorul ? Îi bănuim pe toți. Autorul, prin complicațiile ulterioare, îl va scoate pe Ian Ci de sub orice acuzație. Adormiți de o băutură răcoritoare, oamenii guvernatorului pierd comoara. Trezit, Ian Ci vrea să se sinucidă, dar se va întovărăși în sihăstrii stranii cu niște călugări ciudați, foști soldați dezamăgiți sau vinovați de a nu-și fi îndeplinit ca și el misiunea. Tovarășii lui însă se întorc la guvernatorul Lian pentru a jura că Ian Ci a fost trădătorul. La rîndul său, Ciao Gai se refugiază împreună cu prietenii săi în cuibul de tîlhari de la Liansanbo pentru a scăpa de urmărirea armatelor imperiale. Cu iuțeala fulgerului veștile au parcurs drumul invers : se știe că el este capul bandei de hoți. La Liansanbo îl lichidează pe șeful tîlharilor, Van Lu. Garnizoana tîlharilor îl proclamă ca șef pe Ciao Gai. Au loc lupte sîngeroase și spectaculoase cu armata în care sorții sînt de partea lui Ciao Gai.

În acest cadru mare se perindă însă mai multe sute de personaje prin *tehnica narativă a modulației semnului.* După cîteva capitole, evenimentele legate de Ciao Gai sînt pur și simplu abandonate. Sîntem obligați să urmărim episoade disparate pe care nu știm în ce sens să le integrăm romanului, destine care par lipsite de o motivație epică. Fiecare din acești miriapozi care își trec, ca o ștafetă, prezentul epic pare să tindă totuși spre o perspectivă proprie asupra celor întîmplate. Fiecare este, tot așa, preocupat să justifice acțiunile violente ale celorlalți prin propriile sale violențe, să își expună în acest sens propria poveste legitimîndu-și simultan existența epică prin *vorbire.* Oricît de fulgurantă ar fi prezența unui personaj în ansamblul romanului, sîntem prizonierii discursului și interpretării sale. Să-l urmărim, de exemplu, pe preotul Lu Da, fost soldat. El povestește unui amic ce bine s-a simțit la Cian Țin (nume care nu spune absolut nimic deoarece el are un sens numai în povestirea lui Lu Da și nu și pentru roman), grădinarul a cărui nevastă, Su Ernian, era numită și Mîncătoarea-de-Oameni. Un altul, la fel de paradoxal, funcționarul imperial Sun Tzian, îi furnizează informații lui Ciao Gai, o ucide pe infidela și hrăpăreața sa amantă Po-Si, dar sfîrșește senin prin a se simți la fel de împăcat cu sine însuși. Cu mare minuție ni se relatează astfel cum că Po-Si nu îl mai voia pe Sun Tzian, scena

în care Sun Tzian e refuzat, plecarea acestuia, momentul în care descoperă că a uitat o hîrtie compromițătoare, reîntoarcerea la amantă, refuzul acesteia de a-i da hîrtia, șantajul, furia și acțiunea ucigașă. Crima e descrisă de narator din perspectiva lui Sun Tzian, cu sînge rece și totala justificare — aproape dostoievskiană — a actului criminal, minus pocăința și pedeapsa :

„— Vrea să mă omoare !

Strigătul ei deșteaptă în Sun Tzian dorința de a o ucide. Toată mînia adunată crescu în el năvalnic. Po-Si țipă din nou, dar el o ținu proptită cu mîna stîngă, iar cu dreapta îi apăsă pumnalul în gît, tăindu-i beregata și făcînd să țîșnească sîngele roșu. Femeia bolborosea cuvinte gîlgîite iar Sun Tzian, temîndu-se că poate n-a murit încă, o tăie și mai adînc. Capul fetei se rostogoli moale pe pernă". Dus în fața judecății, Sun Tzian reușește să scape. El fuge și un altul, absolut nevinovat, va fi închis în locul său. Mulțimea îl ajută plină de simpatie să iasă din scenă fără să aibă sentimentul că Sun Tzian trebuie să ispășească deoarece, precizează autorul, „Sun Tzian fusese întotdeauna cel mai de treabă dintre oameni și toată lumea îl iubea ; și cei mai mici și cei mari și nici un locuitor din județ nu s-ar fi dat în lături să-l ierte de orice" [15].

Numeroase alte acte teribile sînt justificate de poziția tolerantă a naratorilor în discurs și de puternica devalorizare a prețului unei vieți umane. Încheierile moralizatoare îi privesc de obicei pe cei uciși, trași pe sfoară de destin. Femeile ucigașe sînt la rîndul lor fie ucise în urma unor răzbunări fulgerătoare, fie iertate și „înțelese". O femeie, în colaborare cu amantul, își otrăvește bărbatul înscenînd moartea naturală. U Sun, fratele mortului, îi ucide pe amîndoi. Deoarece moartea nu înspăimîntă pe nimeni iar scenele macabre sînt la ele acasă, acțiunea „justițiară" a lui U Sun e aplaudată de mulțime.

După ce îi decapitează pe ucigași, U Sun ia cele două capete și merge cu ele la judecată. Și de o parte și de alta cercetările sînt la fel de sumare. Nu știm precis dacă U Sun are dreptate, dacă mobilurile crimei nu erau altele și nici nu ne putem explica toleranța judecătorilor pe care de altfel ucigașul și contează. U Sun primește o pedeapsă ridicolă. Simpatizat de cel ce biciuiește, se amuză gustînd complice simulacrul. U Sun pleacă apoi în surghiun înto-

[15] Și Nai-An, *Pe malul apei*, E.L.U., Buc., 1963.

Scanned with OKEN Scanner

vărășit de o escortă. La un han se pregătesc cu toții să tragă un chef. Dar U Sun, după episodul cu fosta cumnată, e mai circumspect. Și pe bună dreptate. După ce mănîncă plăcinte din carne de om în care descoperă sexele celor doi uciși, nu își previne tovarășii — soldații care îl transportau în exil. Ei beau vin otrăvit și mor. Aceasta era de altfel și dorința lui latentă. Hangița antropofagă, furioasă că nu l-a ucis și pe el, cheamă ajutoare. Dar U Sun, din perspectiva naratorului său, este un erou ; pe punctul de a-i doborî pe toți, va fi oprit de blîndul soț al hangiței. Acesta, aflăm din plîngăcioasa sa confesiune, este un nefericit care trebuie compătimit și înțeles deoarece are o soție cu apucături rele. A certat-o de nenumărate ori dar n-a putut-o dezbăra de plăcerea de a ucide oameni. Și ce ar putea face ? În acest timp cadavrele soldaților sînt scoase din han. Cu un firesc absolut, U Sun și bărbatul hangiței fac cunoștință. Politicos, ultimul își cere umil iertare ; aflase de personalitatea lui U Sun. Se simte onorat.

Sîntem stupefiați de *baletul morții și al politeții*, de fraternitatea care se instalează firesc între termenii aflați în conflict. U Sun cere scuze pentru violență femeii care nu l-a putut ucide. O înțelege și o iartă, ceea ce nu putuse face în cazul cumnatei sale ; o lady Macbeth n-ar fi contrariat aici pe nimeni :

„U Sun spuse :

— Chiar adineaori te-am făcut de ocară, deși ești soția fratelui meu. Te rog să nu-mi iei acest lucru în nume de rău.

Atunci femeia îi răspunse :

— Măcar că am ochi în cap, n-am fost în stare să recunosc un om de treabă. Trag nădejde că fratele mai mare al stăpînului meu se va îndura să mă ierte.

. . . . . .

U Sun întrebă din nou :

— Care este alesul nume de familie și mărețul nume al vostru ca soț și soție ?“ etc.

În această lume oricine pretinde că a fost lezat are dreptul să pună mîna pe armă și să-și facă personal dreptate. Instituțiile justițiare joacă un rol minor. Acestea sînt puse de obicei în situația de a sancționa fie vinovați absenți, de a simula — intimidate de ideea că pot cădea sub incidența răzbunării — pedeapsa sau de a reabilita pe cei nedreptățiți, post-mortem. Elogiul acțiunii și al

Scanned with OKEN Scanner

vitalității anarhice e ca atare nedisimulat, parcă din frondă față de rigoarea morală confuciană. Paradoxurile se nasc dintr-o politețe nivelatoare. Învățații colaborează cu violența, iar vrăjitoria, la mare cinste, devine o armă de luptă. Salturile temporale nu sînt justificate epic de nimic. Spațiul epic este și el de o discontinuitate halucinantă : unii se angajează să răzbată mai multe sute sau mii de kilometri cu mijloace precare ; alții, aflați în comunități învecinate, nu comunică deloc, iar veștile ce parvin dintr-o parte și alta intră aproape în sfera legendarului. *Ipocrizia trebuie și ea interpretată ca o competiție a spiritului și a inteligenței.* Pentru a o reliefa autorul recurge la gradarea emoției fără afecte (fără participarea sa afectivă). Fapta unei crime nu este pentru el decît un element al narațiunii nepregătit emoțional, anunțat brusc și apoi abandonat în favoarea unui dialog sau comentariu politicos. Ideea de destin și a funcțiunii implacabile a spiritului justițiar nu există. Totuși proza conține un imens potențial moral, cu vădită atribuție pedagogică.

Multiplele focare narative conferă apoi un caracter foarte subliniat conjunctural situației epice. Pentru noi devine în final dificil să deosebim din masa evenimentelor ce este oportun sau inoportun, cu atît mai mult cu cît tehnicile rezumării și expunerii dramatizate acționează după legi pentru noi greu de înțeles. Esențială este textura evocatoare a întregului.

Timpul practic nu există, sau poate, mai exact spus, sentimentul timpului este absent în chip organic epicii chineze tradiționale. Epica de tip vedic și mediteraneean sau greco-latin materializează, în imaginea artistică, timpul în spațiu. Limbajul însuși transferă semnificațiile spațiale în relații temporale. În aceste texte timpul este reflectat în limbaj, ceea ce nu este cazul cînd vorbim de o ideogramă-cuvînt sau de fraza chineză care am văzut pe ce principii este croită. Urmarea va fi că ceea ce este static, spațial prin descriere rămîne în epica chineză static, neantrenat într-o serie temporală a evenimentelor și a narațiunii-imagine. Narațiunea dinamică a tipului epic mediteraneean și vedic care transferă relațiile spațiale în relații temporale nu are în epica chineză tradițională vreun echivalent, în afara ecourilor epice ale poeticii hinduse. Dinamicitatea epică e asigurată în romanul chinez de modulația semnului și, după cum vom vedea, de către

Scanned with OKEN Scanner

homofonia semantică a textului. Epicul lucrează cu spaţiu şi sens supraetajat şi nu cu spaţiu şi timp. El este *materializarea sensului în spaţiu.*

Evenimentele importante pot fi expediate de aceea în romanul chinez în cîteva rînduri. Un grup de personaje poate fi redus repede la neant pentru a se face un salt rapid pe o prezenţă abia semnalată pînă atunci ale cărei acţiuni, pe o felie de existenţă, încep să fie decelate cu o minuţie microscopică, sub paralizia inexplicabilă a instinctului logic al rezumării. Acest balans epic este mînuit cu o virtuozitate extraordinară de U Ţing-Zî peste aproximativ cinci secole.

Comprimarea şi dilatarea acţiunii, întovărăşită de tehnica modulării, conferă romanului *Întîmplări din lumea cărturarilor* o rară dinamicitate reieşită din intersectarea contrastantă a viziunii celui ce narează şi a naratorilor săi dramatizaţi. Lentila viziunii epice se dilată, se comprimă, apoi se schimbă ca tonalitate sentimentală, după personaj, odată cu aceasta modificîndu-se limbajul, concepţiile, expresivitatea, gradul de înţelegere şi de compasiune. Aceasta din urmă are un rol important deoarece, mai toate personajele fiind intelectuali rataţi, se solicită lectorului în mod constant printr-o *retorică specifică a eşecului* o anumită doză de dispreţ sau participarea caldă, îngăduitoare. Focarele multiple de conştiinţă sparg viziunea lumii în mii de bucăţele. Ca în cioburile unei oglinzi sfărîmate, vom găsi totuşi în fiecare reflectat soarele sau o rază de soare. Şi aici, important este întregul, acel sentiment final de neexprimat, reieşit din suprapunerea sutelor de reflectări ale vieţii. El poate fi sinonim cu ambiţia deşartă, cu succesul trist în singurătatea golaşă a culmilor, cu ratarea voluntară a socialului pentru păstrarea sensului viu al vieţii, cu irosirea zadarnică în formele goale ale unei spiritualităţi secătuite şi probabil cu toate acestea trăite laolaltă. Epica chineză funcţionează de altfel într-o simultaneitate muzicală a tehnicilor, procedeelor şi sensurilor, simultaneitate ce decurge firesc chiar din substratul ei lingvistic.

Deşi acţiunea romanului este localizată la sfîrşitul dinastiei Yuan (1271—1368), exegeza a considerat această localizare un subterfugiu simbolic deoarece moravurile şi societatea evocate sînt mai degrabă contemporane cu

Scanned with OKEN Scanner

autorul. *Întîmplări din lumea cărturarilor* este un roman al inteligenţelor obsedate de *faima literară,* considerată supremul rang în ierarhiile acestei lumi. Pentru obţinerea ei solicitanţii erau obligaţi să treacă printr-un şir istovitor de examene ce puteau ţine în unele situaţii o viaţă întreagă. Cîteodată cei ce obţineau un asemenea rang erau fie prea bătrîni pentru a mai exercita o funcţie publică, fie pur şi simplu nebuni după decenii de tracasare. Literatura constituia cu alte cuvinte unicul mod de afirmare, loc deţinut în occidentul european de biserică, armată, justiţie sau comerţ. În locul penitenţei religioase între zidurile unei mănăstiri, al turnirului, al afacerii, în societatea chineză trona examenul. Pentru a-l trece era nevoie de erudiţie, de aptitudinea imitaţiei şi a improvizării pe teme date şi în forme fixe. Eseul *pa ku* (bagua) a constituit timp de secole o teroare pentru minţile inteligente constrînse la reprimarea inventivităţii. Cei care nu voiau să plătească acest tribut erau împinşi la marginea societăţii. A compune într-un stil personal echivala cu situaţia de paria.

Pentru a reliefa aberaţiile excesivei instituţionalizări a literaturii, romanul lui U Ţing-Zî debutează cu un capitol pe care îl putem socoti o formă de parabolă moştenită din microromanul *fu.* Aici este vorba de un oarecare Uang Mien, copil sărman, care descoperă singur arta, secretul ei şi gustul libertăţii. La 10 ani el citeşte în timp ce duce bivolul la păscut ; este nevoit să muncească pentru a-şi întreţine mama. Într-o zi, pe cîmp, are revelaţia frumosului şi a talentului său de a picta. Deşteptarea artistului în Uang Mien este tulburătoare : „Într-o zi de Huang Mei, pe o mare zăpuşeală, el s-a aşezat pe iarbă, sfîrşit de oboseală. Nebănuit de repede, pe cer s-au strîns nori groşi şi s-a pornit o ploaie torenţială. Apoi norii aceia groşi scămoşaţi cu alb lînos s-au împrăştiat, descoperind soarele strălucitor care a inundat totul într-o lumină stacojie. Munţii de dincolo de lac se coloraseră în albastru, verde şi violet. Copacii, proaspăt spălaţi de ploaie, erau de un verde intens. Stropii de cristal se prelingeau de pe cei cîţiva boboci de lotus, de pe lac, în timp ce mărgele de apă se rostogoleau de-a lungul frunzelor.

În antichitate se spunea că «omul se integrează peisajului», gîndea Uang Mien. Cît este de adevărat ! Ce păcat că nu se află un pictor aici să deseneze aceste cîteva fire de lotus ! Apoi şi-a zis : «Nu există nimic pe pămînt care

Scanned with OKEN Scanner

să nu poată fi stăpînit de om. Eu de ce n-aș putea picta ?»“ [16]

Artistul Uang Mien, pictor vestit, începe să fie invitat și poftit de mari dregători. Refuză însă orice oficialitate. Pentru a-și păstra independența artistică și libertatea fuge în munți unde se sihăstrește pentru totdeauna. Ulterior, ceea ce va fi narat în imensul roman al lui U Țing-Zî apare ca o uriașă amendare a modelului inițial. Autorul, el însuși nerealizat pentru epoca sa deoarece nu a putut trece niciodată de prima probă a examenelor care i-au conferit doar titlul de licențiat, vestejește examenele oficializate de dinastia Song și acceptate încă de la 606 de predecesori, examene care făceau ravagii în dinastia Qin Manciuriană în timpul căreia el trăiește. Vom întîlni în roman veritabile episoade gangsterești ce relatează cu ironie escrocheria în floare a examenelor (persoane travestite se substituie la teză candidaților), pagini unde se descriu pe larg ceremoniile sofisticate ale examenelor din Nankin (Nanjing), lipsa de umanism a acestor examene care durau uneori zile și nopți. Autorul sesizează pretutindeni instalarea aberației. Observația socială funcționează desăvîrșit, traversată uneori de o undă de melancolie. Episoade fantastice (un cetățean primește în vis o citație din cealaltă lume) există alături de acelea în care în spatele magiei și fantasticului se dezvăluie falsul. Ignoranții pot fi trași pe sfoară de șarlatani ce pretind că transformă, prin mijloace alchimice, cărbunele în argint. Extraordinară rămîne, după lectură, mișcarea masei enorme de personaje prinse în cleștele dorinței de realizare și realitatea mizeră. Căci sărăcia e îndeobște tovarășa visurilor mărețe. Toți fiind intelectuali, filozofi, eseiști, poeți, critici, profesori, redactori, academicieni, studenți, aspiranți la intelectualitate — nu acceptă să muncească decît în sfera realizării lor intelectuale. În general fără spirit practic, se dedau unui gen de cerșetorie nobilă. Toată această masă meditativă dar păstrătoare a culturii e întreținută prin subvenții de stat, slujbe onorifice, donații. Respectul pentru literatură nu poate fi egalat parțial decît de respectul pentru natură și amor, ultimul motivat de poligamia în floare.

Cu toate acestea sînt cazuri cînd supremația bărbatului cedează înaintea feminității tangente cu Spiritul suveran

[16] U Țing-Zî, *Întîmplări din lumea cărturarilor*, *op. cit.*

al culturii, adorat de altfel ca atare în temple. O soție hiperinstruită își poate eclipsa și teroriza bărbatul incapabil să treacă examenele succesive. Pentru a-și compensa dotarea ce nu se poate afirma în plan social, ea își va dopa literalmente odrasla cu literatură. O alta, Șen Ramură de Jad, deși fuge de la bărbatul căruia tatăl ei, intelectual rasat, dar de o sărăcie cumplită, o vînduse drept concubină, impresionează pe judecătorii puși în alertă de soțul reclamant deoarece compune în chip deosebit versuri. Fiind deci intelectuală, legile nu o pot atinge. Este respectată și eliberată cu toată considerația. Un intelectual este prin urmare mai mult decît un om, legile iau, în ceea ce-l privește, o altă întorsătură ; dacă a săvîrșit un delict, toți sar să-l salveze ; dacă este sărac, orice bogat se va simți onorat să-l ajute ; operele sale, proaste sau rele, sînt sacre.

În roman există, în acest sens, o uluitoare proliferare a manuscriselor. Orice desagă, buzunar, bagaj de intelectual din sutele pe care îi întîlnim, conține unul. Mînuirea lor ne umple de stupoare dar și de încîntare. Care lume și-a mai întemeiat o societate pe respectul idolatru al produselor ei intelectuale și artistice ? În ce societate artistul și gînditorul au fost ținta respectului public și unde s-a mai întîmplat ca opera sa să circule în copii manuscrise dintr-o sete formidabilă de cultură ? Ceea ce satirizează U Țing-Zî ne apare ca un aspect totuși minor față de esența pe care o surprinde : autoritatea de fapt și de drept în societate a celui dotat de la natură. Un potentat incult nu valorează nici cît o ceapă degerată ; un zdrențăros poet sau filozof va fi onorat public.

Și aici nu există secrete și nici bariere cînd este vorba de evenimente ce intră în sfera culturii. Romanul se remarcă prin *finețea cu care este urmărită circulația ideilor și plasticitatea punerii lor în scenă*. Fiecare intelectual simte că este de datoria lui să comenteze și să elogieze manuscrisele altora. Rafinate discuții estetice pun sub semnul întrebării probleme de critică și teorie literară. Totul se desfășoară sub semnul unei *evaluări* permanente. Tradiția ilimitată absoarbe prezentul și e mistuită totodată de acesta. Tensiunile create în disputa erudiților și talentaților, între adepții examenelor și aceia care le consideră o aberație creează una dintre pistele importante ale romanului. Reuniunile cărturărești sînt însă adeseori, din punctul nostru de vedere, scene tragicomice și din pricina

Scanned with OKEN Scanner

politeții excesive, a ipocriziei fără limite sau, nu de puține ori, a unei cruzimi cu totul străine spiritului nostru.

Este vorba de acea cruzime reieșită dintr-o crasă indiferență, cinism al detașării de semeni în ciuda unei inițiale comuniuni de spirit sau interese.

O scenă, una dintre foarte multele ale romanului, poate fi extrem de sugestivă în acest sens. La academicianul Cao se desfășoară într-o după-amiază o asemenea reuniune intelectuală. Alături de gazdă participă cenzorul Și, Wu Șu, secretarul Cin, Wan (ce se prezintă secretar al Cancelariei Imperiale) și Ci Heng-șan. Ei vorbesc despre Ma Ciu-șang, un personaj întîlnit pe la începutul romanului, eseist, autor de ediții critice, de o inteligență medie dar prezentat acum drept o personalitate controversată. Ma Ciu-șang, care nu ne tulburase prea tare prin persoana sa, a trecut deja printr-un proces de sacralizare. Discuția se învîrtește în jurul ideii că tradiția merită venerată, că noul este inferior (vezi Ma Ciu-șang), că examenele sînt singurul mod de testare a capacităților intelectuale. Există, între cei prezenți, și unii, ca Wan, care susțin însă contrariul. După ce acordă cea mai mare atenție acestei scene, naratorul își concentrează rapid atenția asupra lui Cin. La acesta se va continua întrunirea spiritelor alese, modele ale eticii confucianiste. La Cin se reîntîlnesc deci academicianul Cao, Și, Wu, Wan. Discuțiile din biblioteca cu aspect de paradis al spiritului, pentru Wan, sînt urmate de o masă copioasă și un spectacol de teatru. Între cei prezenți apare acum și Feng al Patrulea, figură stranie de cărturar, soldat și spirit justițiar laolaltă. Invitații petrec savurînd actele bine alese ale spectacolului. Fiecare trupă trebuia să-și însușească un repertoriu consacrat de piese ; actorii, la orice reprezentație, erau datori să execute pe loc ceea ce dorea auditoriul. Oaspeții lui Cin fac, prin alegerile lor, dovada — după cum lasă autorul să se înțeleagă — unui gust desăvîrșit. În această atmosferă estetizantă năvălește un grup de soldați înarmați. Cei prezenți cred că este un episod-surpriză al spectacolului și gustă emoționați clipa. Dar nu. Soldații îl arestează fără vorbe pe Wan. Invitații nu sînt totuși tulburați. Se poruncește ca spectacolul să continue. Numai Feng al Patrulea reacționează și pleacă să cerceteze cazul Wan în timp ce companionii lui petrec mai departe. Autorul îl însoțește de aici înainte pe Feng, etalînd în narațiune eforturile aces-

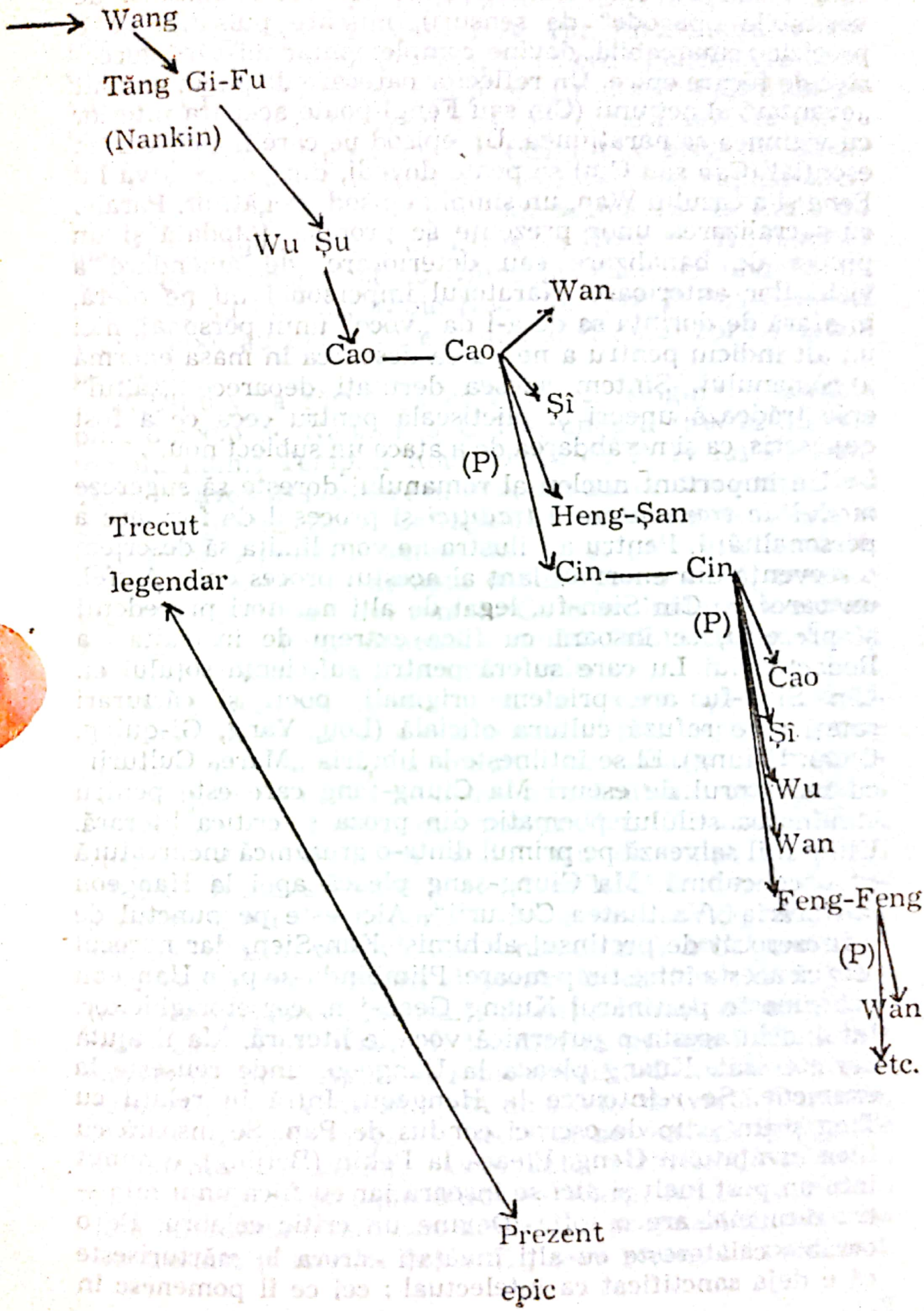
Scanned with OKEN Scanner

tuia — încununate în cele din urmă de succes — de a face dintr-un impostor, arestat pentru că se dă drept secretar al Cancelariei Imperiale, chiar un secretar imperial. Feng face uz de viclenie, forță, plastografie și șantaj cu o seninătate totală. Ideea este că Wan este un tînăr talentat care merită un titlu cumpărat de incapabilul secretar Cin. Dar neavînd bani să recurgă la o escrocherie — deoarece și sistemul de examene era corupt — orice altă cale de acces devine în acest sens pentru Wan legitimă.

În descrierea acestor două grupuri de personaje s-a putut observa ceea ce este esențial pentru construcția romanului. Modulația semnului articulează în chip legic episoadele ce par altminteri fără noimă. Toate se leagă, ca inelele unui lanț, unele de altele. Mergînd pe firul verigii principale, înainte sau înapoi, aparent derutați de ramificațiile în evantai prezente la aproape orice pas, vom găsi totuși acel fir conducător care „coboară" parcă în prezent odată cu fiece nou episod. Ceea ce a fost înainte prezent și a devenit trecut prin saltul pe alt grup de personaje se înscrie, în chiar prezentul acțiunii romanești, în ideea de tradiție. Nu există ideea de viitor ci de prezent încorporat trecutului. Viitorul este un prezent pe cale de a deveni și el trecut. Episodul discutat poate fi schematizat astfel prin relațiile dintre personaje și atenția acordată în narațiune unui personaj cvasicentral (P). Conform principiului inducției penetrante acesta, pentru a se defini, nu are nevoie, în plan epic, decît de un mănunchi foarte restrîns de fapte semnificative ca în schema din pagina următoare.

Momentele Cao, Cin, Feng consemnează salturi narative pe alte grupuri de personaje, ceea ce este sinonim cu acțiunea, deci cu înaintarea în prezentul epic al romanului. Altminteri, situarea temporală ar fi cu totul confuză, iar intriga netensionată. Anii, anotimpurile, zilele nu contează. Singura care are importanță este epoca. În mutarea acțiunii de pe un „evantai" pe altul se schimbă personajul, naratorii și nu decorul. Într-un sens, modul de schimbare a naratorilor și a focarelor epice aduce cu procedeul naratorilor flotanți folosit de romanul modern. În romanul lui U Țing-Zî tronează de aceea sublim și proteic personalitatea Nankinului și a împrejurimilor sale. Balansul pe de altă parte, dintre rezumarea agresivă și descrierea excesivă (poate impropriu spus descriere deoarece aici

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

este vorba de etaje succesive de sensuri simultane, de veritabile „pagode" de sensuri), mișcare pulsatilă de o precizie remarcabilă, devine complementar mișcării succesive de focare epice. Un reflector oarecare de pe un anumit „evantai" al acțiunii (Cin sau Feng) poate acapara ulterior cu viziunea sa narațiunea. Un episod pe care îl considerăm esențial (Cao sau Cin) se poate dovedi, din perspectiva lui Feng și a cazului Wan, un simplu episod pregătitor. Paralel cu sacralizarea unor prezențe se produce totodată și un proces de banalizare sau deteriorare, de amendare a viziunilor anterioare. Naratorul impersonal nu ne oferă, în afară de dorința sa de a-i da „voce" unui personaj, nici un alt indiciu pentru a ne putea descurca în masa enormă a romanului. Sîntem adesea derutați deoarece „saltul" epic trădează uneori și plictiseală pentru ceea ce a fost deja scris, ca și nerăbdarea de a ataca un subiect nou.

Un important nucleu al romanului dorește să sugereze *modul de transmitere a tradiției* și procesul de formare a personalității. Pentru a-l ilustra ne vom limita să descriem o secvență din enormul lanț al acestui proces epic. Astfel, un oarecare Cin Sien-fu, legat de alți naratori precedenți și prezenți, se însoară cu fiica extrem de instruită a Redactorului Lu care suferă pentru suficiența soțului ei. Cin Sien-fu are prieteni originali, poeți și cărturari rataţi care refuză cultura oficială (Lou. Yang, Gi-quing, Ciuan U-iung). El se întîlnește la librăria „Marea Culturii" cu redactorul de eseuri Ma Ciung-șang care este pentru eliminarea stilului poematic din proza și critica literară. Ultimul îl salvează pe primul dintr-o groaznică încurcătură cu o concubină. Ma Ciung-șang pleacă apoi la Hangeou la librăria „Vastitatea Culturii". Aici este pe punctul de a fi escrocat de pretinsul alchimist Kan-Sien, dar norocul este că acesta între timp moare. Plimbîndu-se prin Hangeou îl întîlnește pe tînărul Kuang Geao-jen, cerșetor-ghicitor. Intuind în acesta o puternică vocație literară, Ma îl ajută dezinteresat. Kuang pleacă la Uăngeou, unde reușește la examene. Se reîntoarce la Hangeou. Intră în relații cu Ting și un grup de escroci condus de Pan. Se însoară cu fiica învățatului Geng. Pleacă la Pekin (Beijing), e numit într-un post înalt și aici se însoară iar cu fiica unui ministru deși mai are o soție. Devine un critic celebru. Pe o corabie călătorește cu alți învățați cărora le mărturisește că e deja sanctificat ca intelectual : cei ce îl pomenesc în

Scanned with OKEN Scanner

templele culturii ard tămîie pentru Kuang. Printre cei prezenți pe corabia cu care călătorește Kuang se află și poetul Niu-Pu-yi. Acestuia i se vor fura manuscrisele după moarte de către un tînăr dornic de glorie care și le va însuși răpindu-i fără scrupule și numele. Saltul de pe destinul realizat al lui Kuang pe cel tragic al lui Niu-Pu-yi are loc cu un firesc paralizant, fără nici o pregătire prealabilă. Substituirea naratorilor este atît de rapidă încît rămînem buimăciți cînd ne dăm seama că de mult nu mai vedem lumea prin mijlocirea lui Kuang : „Au discutat astfel cîteva zile pînă au ajuns la Yangeou unde Făng și Kuang au luat o corabie Huai An spre Ferma Familiei Wang, apoi au debarcat continuînd drumul spre capitală pe uscat.

Niu-Pu-yi a rămas să călătorească singur cu corabia pînă dincolo de Nankin la U Hu, unde a tras la un mic templu numit Templul Roua Dulce de la Podul Plutitor. Templul avea trei camere în față, cea din centru adăpostind un altar pentru Buda Vajrapani. Camera de pe stînga în care erau depozitate lemne de foc și paie era încuiată, pe cînd camera din dreapta dădea spre o curte mare...“ etc. Kuang dispare din roman. Cu o seninătate de amnezic, naratorul îl abandonează complet. Odată cu Niu-Pu-yi se dezvoltă însă un alt „evantai“ epic.

Descrierea minuțioasă pînă la exces apărută după pasaje epice rezumative este semnalul prin care un personaj oarecare parvine la condiția de narator. Urmărirea personajului în cadru ne apare asemănătoare ca procedeu cu aceea a decupajului cinematografiei. Cărturarul Wang yu-huei, de pildă, prin modul său de viață, model al eticii confucianiste care poate duce la aberație, o încurajează pe fiica sa în dorința de a se sinucide, deoarece aceasta, rămasă văduvă, are șansa de a fi astfel eroizată ; după ceremonia funebră el pleacă în căutarea unui prieten care „îi aprecia scrisul“. Atenția narațiunii se focalizează asupra lui Wang. Îl însoțim în peisaje încîntătoare sau triste în periplul său melancolic. Ochiul celui care narează pare o ventuză lipită de o felie de viață. Contopit, obligat să intre în cadru, lectorul se declară învins. Se abandonează atmosferei insinuante, otrăvite de tristețe : „Mai tîrziu pe una din bărci — Wang, n.n. — a zărit o fată îmbrăcată în alb care aducea cu propria-i fiică. Inima i-a tresărit și lacrimi fierbinți i s-au rostogolit pe obraji.

Scanned with OKEN Scanner

Pînă la urmă și-a înfrînt durerea și a ieșit din ceainărie, continuînd drumul spre Colina Tigrului. În drum, a trecut prin fața tarabelor cu brînză de soia, rogojini, jucării și flori din toate sezoanele ; toate erau asaltate de cumpărători. Erau și restaurante și localuri care ofereau toate soiurile de dulciuri. Bătrînul Wang nu era prea obișnuit să meargă la drum lung și a încetinit mersul, ajungînd cu greu la poalele Colinei. Urcînd cîteva trepte și căutînd spre versantul opus, s-a îndreptat spre «Cei o mie de oameni de piatră». Plăcuțe indicatoare invitau excursioniștii să-și tragă răsuflarea în ceainării. Wang yu-huei a mai băut o ceașcă cu ceai, putînd admira peisajul măreț din jur. Cerul era însă înnourat, fiind semne că o să plouă. Fără să mai piardă timpul, el s-a ridicat și a intrat în templu.

La întoarcere, pe la jumătatea drumului, bătrînul Wang s-a simțit înfometat și a intrat într-un local oarecare să ia o plăcintă cu carne. A plătit șase cien și a ieșit. Cînd a ajuns înapoi la han se înserase și și-a luat bagajele pe bac. Din fericire ploua mărunt, iar bacul n-a fost împiedicat să meargă. Pe Muntele Tăng Uei, bătrînul Wang s-a dus direct la prietenul său. Casa prietenului său era pitică, cu sălcii plîngătoare în fața intrării" etc.

Ca în toate romanele chineze, poemul de sine stătător este bine reprezentat. Alegorie, parabolă, chintesență a ideilor epice — poemul apare în aproape toate scenele importante ale romanului fie pentru a crea o anume atmosferă, fie pentru a face și mai elocvent prestigiul literar al eroilor. Au loc concursuri de poezie între prieteni și se comentează constant cu patos poezia. Nu poate fi de altfel conceput în epica chineză un personaj important incapabil să-și toarne gîndurile în forme lirice, atîta vreme cît talentul literar — în special meșteșugul liric — este acela care îi aureolează explicit spiritualitatea. *Întîmplări din lumea cărturarilor* debutează de altfel cu un poem, procedeu foarte la modă, ce poartă filozofia despre viață și cultură a autorului său ; aluzia la extincția în acvatic este una dintre cele mai iubite teme ale poeziei chineze deoarece ea condensează temele trecerii glorioase și ale deșertăciunii :

Scanned with OKEN Scanner

„Fiecare om își află în viață un drum
De-i general, ministru, nemuritor sau sfînt,
E printre cei umili, la început, oricum.
Zori scăpătați în amurg dinastiile sînt,
Copacii domniei de ieri, frînți, cad sub vînt
Bogăție și faimă pier fără o urmă,
Dar te zbați să le ai și te stingi pe pămînt,
Într-o glorie-n pantă, care viața îți curmă.
Soarbe pahar după pahar și umblă doar beat,
Ca veșteda floare pe ape, greu de aflat".

FAȚĂ DE ROMANUL tradițional conceput într-o construcție în evantai, romanul de influență hindusă aduce o importantă schimbare de optică. Poetica vedică operează schimbări deloc neglijabile. Narațiunea se concentrează în jurul unui personaj sau al unui grup stabil de personaje. Accentul se deplasează dinspre cadru spre personalitatea umană. Odată cu această centralizare a viziunii epice, străină altminteri gîndirii discontinue a artistului chinez, pătrunde o altă mentalitate — aceea eroică — ca și un alt mod narativ de a exprima epic temporalitatea și psihologia. Împrumuturile din romanul vedic și influențe ale retoricii romanului iranian apar astfel ca determinante într-un text celebru cum este acela al lui U Ceng-en. Odată cu romanul acestuia, *Călătorie spre soare-apune*, mai trebuie pusă în relief și o altă particularitate a epicii chineze care a favorizat pătrunderea imaginarului vedic.

Spre deosebire de epica preocupată să prezinte ficțiunea drept realitate verosimilă printr-o diversitate formidabilă de procedee retorice, epica chineză, prin puternica ei sursă speculativă, își ia de obicei ca punct de plecare un fenomen real pe care îl topește în fantastic invers ca în poetica vedică dar folosind în chip fundamental, pînă la un punct, mijloace asemănătoare. Fantasticul își află aici o altă rațiune de existență. Intuiția artistică și talentul la care se adaugă mijloacele narative s-au specializat astfel în irealizarea evenimentului istoric, colectiv, intim. Epica chineză de influență hindusă (budistă) — produs artistic specific chinez deoarece adaptează budismul și poetica vedică în general la structura sa mentală și artistică — nu face la urma urmei în alt plan decît să continue, cu alte mijloace, narațiunea tradițională a fantasticului daoist care trece în incert și ambiguu, prin mai mulți naratori,

Scanned with OKEN Scanner

orice fenomen cu un substrat real. În cartea lui U Ceng-en pretextul epic real datat istoricește se aburește pe măsura derulării romanului. Figură prestigioasă a culturii chineze, preotul, filozoful și călătorul Siuan Tsang (Xuan Qiang) din secolul al VII-lea, autor al unei cărți de știință, *Însemnări despre țările apusului*, crește în roman ca un personaj de parodie fantastică. Siuan Tsang alias Tripitaka (poreclit astfel de la cele trei coșuri cu sutre budiste pe care le va aduce din India) sfîrșește prin a fi imaginea ironică a budismului însuși.

Romanul iradiază o puternică ambiguitate : el poate fi citit fie din perspectiva Maimuței expansive, nesupuse, exuberante, fie din perspectiva timoratului Tripitaka. Lectorul își poate exprima, parcurgînd romanul, ipoteza de lectură cu atît mai mult cu cît cele două focare narative, de la un punct, în aparenta lor contopire, de fapt se amendează reciproc. Atitudinea naratorului derutează și ea din clipa în care, deși atașat de un personaj, îi expune într-un asemenea mod gîndurile și faptele încît reușește să obțină, prin funcțiunea permanentei sale ironii, dezangajarea noastră. Formidabila Maimuță, aceea care produce haos în toate lumile, ajunge să lezeze, în cititorul care moare de rîs, sentimentul de ordine fără de care nici o societate nu ar putea supraviețui ; iar sfințenia unui Tripitaka, strivit de sufletul său idolatru, ne lezează — prin excesiva sa umilință — demnitatea și orgoliul. U Ceng-en preia un model epic pe care îl adaptează strălucit. Ideile romanului său se afirmă din suprapunerea unor viziuni epice diametral opuse. Adevărul romanesc va fi rezultanta adevărurilor parțiale. Fantasticul comic, specific rasei sale, opțiunea pentru viziunea epică bipolară, impersonalitatea de tip ironic a vocii narative, la care se adaugă cadrul eroic, inițiatic, cvasilegendar al romanului de tip vedic, ca și motivația sa spirituală formează datele tehnice ale romanului lui U Ceng-en. *Preluarea prin deformare ca adaptare sau substituire* este atît de intimă vocației artistului chinez încît *Călătorie...* apare față de modelul său, *Ramayana*, ca o caricatură, funcționînd însă în rigorile culturale ale unei alte lumi ca o capodoperă.

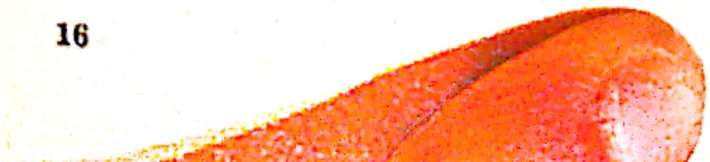
U Ceng-en se revendică totodată unui model al prozei fantastice tradiționale de proveniență daoistă, care se atașase transformismului budist. Călătoria lui Siuan Tsang depășește de aceea cadrul banal al voiajului fie el și fan-

Scanned with OKEN Scanner

tastic. El ne apare ca un model de inițiere și accedere la un adevăr, ca un voiaj filozofic și o parabolă ironică a călătoriei sufletului spre nemurire și moarte, al căror sălaș era situat de tradiția chineză fie într-o lume celestă sau respectiv subpămînteană, cu ierarhii daoiste, fie în Apus unde era localizat Paradisul lui Buda Tathagata și Sakyamuni, al lui Vajrapani, Bodhisattvelor, Arhaților, spiritelor păzitoare ale Împărăției-Pure. Ca și Rama, Tripitaka trece prin 14 ani de penitență — aceasta însemnînd anii de călătorie spre sălașul sutrelor. Împreună cu prietenii săi el leapădă în final trupul pămîntesc. Are astfel acces la nemurire. Sugestia morții și renașterii în formă nemuritoare izbăvită de chinul reîncarnărilor și al Karmei are loc spre finalul romanului odată cu trecerea fluviului morții, cînd călătorii devin „înțelepciunea dezlegată de materie (...) cunoașterea desăvîrșită fără hotare" conform doctrinei budiste.

Planurile romanului lui U Ceng-en sînt dependente de trei rațiuni adînci proprii unor lumi sau categorii spirituale distincte : este vorba mai întîi de tensiunea creată de efortul pentru obținerea cu orice preț a nemuririi de către strania Maimuță născută într-o clipă de extaz a naturii. O stîncă naște un om de piatră din care iese o maimuță de piatră. Dorința ei este să găsească „un mijloc pentru ca, în loc de a renaște pe pămînt, să poată trăi veșnic în lumea cerului". Ea îl caută pe Nemuritorul de la Peștera-Lunii-Aplecate-și-a-celor-Trei-Stele numit Patriarhul Subodi. Se inițiază aici în cele 360 de școli de înțelepciune; ulterior învățăcelul lui Subodi, înzestrat prin magie și meditație cu puteri neobișnuite, ajunge în conflict cu Împărăția daoistă a Împăratului Jad ; deoarece nu poate fi învinsă de nimeni, Maimuța este zăvorîtă într-un munte de piatră de Bodhisattva Kuan In de unde după secole o sloboade Tripitaka pentru a-l sluji conform ordinelor zeiței. Această penitență îi acordă în final nemurirea și titlul rîvnit de Maimuța-Marele-Înțelept-Egalul-Cerului.

O altă rațiune este aceea a zeilor budiști care doresc să introducă în China Calea cea Mare în locul Căii Celei Mici, nume sub care era cunoscut daoismul. Agentul acestei acțiuni este Tripitaka, model al sfințeniei budiste. O a treia rațiune aparține personajelor legate organic de cerul și credințele daoiste care vor fi convertite simbolic la budism și vor deveni astfel nemuritoare. Cerul e populat



Scanned with OKEN Scanner

pe de o parte de lumea Împăratului Jad împărțită în 33 de nivele, unde activează spiritele planetelor, Lao-Zî, dragoni, magicieni etc. — o lume inflexibilă și rece, paralizată de ceremonialuri — și pe de altă parte cu zeii budiști mai conciliant, mai umanizați. Paradisul lui Buda eclipsează în final cerul daoist, „Fuga" dintr-un paradis în celălalt constituie de altfel unul dintre motivele romanului realizate cu mare vervă comică. Să mai amintim și viziunea infernului subpământean daoist, parodie fără egal a ceremonialului daoist minat de corupție. Ofrandele de parfumuri prețioase, semnele prin care spiritele își fac simțită prezența, purificările, abstinența, visele care comunică celor vii decizii sau rugăminți ale spiritelor fac deliciul acestor pagini. Complicația vampirismelor e dirijată cu o rigoare administrativă. Ceea ce am întîlnit în epica egipteană cînd a fost vorba de imaginarea Infernului are aici dimensiuni stupefiante. Părăsind, de exemplu, corpul împăratului T'ai-Tsong, spiritul acestuia pleacă în tărîmul inferior împreună cu o depeșă scrisă de sfetnicul Wei și adresată judecătorului Ț'uei-kiu, fost prefect de Țeu-cen, actualmente ministru al Riturilor în Ținutul Umbrelor. Depeșa își face efectul : printr-o plastografie este modificată data morții Împăratului în registrul morții ; acestuia i se cer scuze și e rugat să se înapoieze pe pămînt nu înainte de a promite că va trimite Celor Zece regi ai Umbrelor Spectrelor pepeni verzi de la Miazăzi de care aveau mare poftă. Reîntors la viață Împăratul face rost de pepeni și cere să i se aducă un voluntar pentru ținutul umbrelor. Pe grămada de pepeni acesta ia cianură. Dar plini de solicitudine, Cei Zece regi ai Umbrelor îl vor înapoia vieții împreună cu Spiritul defunctei sale soții ce se sinucisese cîndva pentru un fleac, spirit ce se întrupează în trupul surorii împăratului care trebuie să plece, după grafic, în ținutul umbrelor. Ironia corozivă a lui U Ceng-en se exercită de fapt egal și cînd e vorba de lumea budistă. Bipolaritatea focarelor narative ascunde cu claritate un spirit ateu.

Maimuța, Tripitaka — într-o altă existență al doilea discipol al lui Buda numit Greiere-de-Aur, pedepsit să renască în răsărit deoarece a luat în rîs dogmele budiste — Rîtan (fost general al oștilor cerești din ape, pedepsit să se reîncarneze în porc deoarece la un ospăț al piersicilor a fost mult prea îndrăzneț cu o zînă fecioară),

Scanned with OKEN Scanner

Nisipilă (mare căpitan de oşti în lumea spiritelor, pedepsit să mănînce carne de om în Rîul-Nisipului-Curgător deoarece spărsese o farfurie de cristal la un ospăţ al piersicilor dat de acelaşi Împărat Jad) şi Calul bălan (unul din copiii regelui-dragon al Mării-din-Apus care nu şi-a respectat tatăl) parcurg laolaltă lumile pămîntene şi celeste, ale visului, morţii şi magiei. Între Cer, Pămînt, Infern, Vis, circulaţia este continuă. Transferurile administrative sînt curente. Exilaţi există peste tot. Un du-te-vino nebunesc răzbate în romanul lui U Ceng-en ca un hohot de rîs. În lumea sa el nu putuse fi decît un spirit ateu şi raţionalist de tradiţie confucianistă. Lumile descrise de U Ceng-en supravieţuiesc în fapt prin etichetă. Nerespectarea unui ceremonial — şi nu a unei idei ! — este miza declanşării unor tensiuni neînchipuite. Furtul unor piersici sau al unui elixir de care nimeni nu are nevoie, deoarece toţi locuitorii cerului sînt de fapt nemuritori, constituie pentru Împăratul Jad abateri mortale. Maimuţa, vinovată de a şi le fi însuşit, e urmărită de toate armatele spiritelor. Lupta dintre ea şi Er-Lang, conducătorul acestor armate, reeditează înfruntarea lui Rama cu hoardele demonilor. Dar ce enormă deosebire ! Provocarea şi apoi lupta sînt de un comic absolut : „Ori ai orbit de nu mă cunoşti ? îi strigă Er Lang [Maimuţei]. Sînt nepotul Împăratului Jad şi am venit din porunca înălţimii-sale să te prind, grăjdar răzvrătit ce eşti ! Ţi-a sunat ceasul !

— Da, îmi amintesc, zise Maimuţa, că sora Împăratului s-a îndrăgostit acum cîţiva ani de un muritor din lumea pămînteană, că a devenit soţia lui şi a avut cu el un fecior despre care se spune că a spintecat în două cu securea Muntele-Piersicilor. Tu eşti acela ? Mai c-aş vrea să-ţi dau un pic din mintea mea, dar nu o meriţi. (...)

La auzul acestor vorbe, Er-Lang se înfurie şi strigă :

— Vorbeşte cuviincios, dar pînă una alta gustă din tăişul lăncii mele.

Maimuţa se feri iute în lături şi, ridicîndu-şi ciomagul de fier, dădu şi ea să-l lovească. Şi se încrîncenară în luptă peste trei sute de ori, fără să învingă vreunul.

Er-Lang se gîndi atunci să folosească toată silinţa lui magică şi, scuturîndu-se cu putere, se preschimbă într-un uriaş înalt de o sută de mii de picioare“ etc. Maimuţa nu-şi pierde firea. Începe o avalanşă a transformărilor dintr-o stare în alta. De altfel transformismul, schimbarea nume-

Scanned with OKEN Scanner

lor, a înfățișărilor sînt generale. Undeva se și afirmă ca o regulă că „în tot locul se întîmplă ca oamenii să fie luați drept alții".

O obsesie generală exploatată strălucit de ironia naratorului este aceea a rangului și a protocolului. Ierarhia domină tiranic. Cetățeanul oricărei lumi are un loc într-o ierarhie și rîvnește, implicit, la o avansare. Aceasta este echivalentă cu modificarea numelui. Botezată de Subodi cu numele de Cunoscătorul Neantului, Maimuța se va numi ulterior Pimven (Grăjdarul Cerului), apoi Marele-Înțelept-Egalul-Cerului. În natură există de asemenea o administrație ce funcționează matematic prin Bătrîna Vîntului, Băiatul-cu-Norii, Flăcăul-cu-Ceața, Mama-Fulgerelor etc. Compensațiile avansării sînt valabile în toate lumile posibile, ca și mituirea sau favorurile ; Regele Cetății Cîntatul-Cocoșului nu are de pildă nici o șansă să se răzbune pe magicianul care îl uzurpase deoarece acesta are strînse legături cu slujbașii și ofițerii morții, cu Spiritul-Zidului-și-Meterezelor cu care bea tot timpul, cu regii dragoni ai mării, Zeul-Pisculuí-din-Răsărit și chiar cu Cei zece Regi-ai-Judecății-de-Apoi, verii săi buni. Încălcarea protocolului nu poate fi justificată de nimic. Odată cînd Kuan-in apare înaintea mulțimii pe neașteptate, fără emisari prealabili, colectivitatea e atît de uluită încît e în stare, spre regretul ipocrit al naratorului, să „încalce toate regulile de protocol". Deși e vorba de o revelație „inopinată", se va găsi totuși cineva care să imortalizeze momentul : Kuan-in este pictată imediat fie de un pictor al curții, fie de un pictor amator ce își permite să o nemurească chiar și cu părul în neorînduială și fără podoabe, așa cum fugise din cerul ei în ajutorul lui Tripitaka. Tot așa și cei cinci pelerini vor fi pictați în Paradis. Trebuie precizat că în lumea descrisă nimic nu se poate sustrage artei. Sacrul este tovarășul ei fidel. Operele artistice împodobesc toate paradisurile. Frumosul apare ca un mod de existență colectivă și mijloc de exprimare a sacralității prin viziuni celeste estetizante. Iată o asemenea superbă scenă : „Cînd Maimuța fu poftită înăuntru [în grădina celestă] Bodhisattva sta rezemată pe parapetul Eleșteului-cu-lotuși și contempla florile, dimpreună cu o fiică a regelui-dragon, purtătoare a perlei magice..."

Cultura îmbibă viața. O inscripție splendidă în jad poate fi salvatoare. Răvașele cad din cer, emisarii poartă

Scanned with OKEN Scanner

suluri superb caligrafiate. Un Împărat emoţionat compune un poem pentru a-şi exprima sentimentele alese, poem comentat prompt cu mijloace critice adecvate : „Stilul înălţimii-tale, îi spuse Tripitaka, este foarte ales şi arhaic iar legătura dintre idei este subtilă şi adîncă"... Bătălia pentru sutrele budiste — mobilul călătoriei — indică o civilizaţie a scrisului în care se pot manifesta însă concomitent fenomene antropofage. Arta şi cultura nu modifică fundamental simţul moral. Devorarea unui om pare un ospăţ obişnuit pentru înfometaţii epocii. Scena poate fi descrisă cu acea exactitate halucinantă de care am mai vorbit cu prilejul romanului lui Şi Nai-An : „Demonul consimţi şi porunci ca cei doi însoţitori să fie tăiaţi bucăţi. Capetele, inimile şi ficaţii au fost oferite oaspeţilor. Demonul îşi păstră pentru el braţele şi picioarele, iar resturile fură date căpcăunilor mai mici. Urmă un ronţăit înfiorător, ca de tigru care îşi devorează prada. Cît dură prînzul, Tripitaka a fost ca mort de groază şi de dezgust" etc.

În marginea scenelor frecvente de cruzime se nasc adeseori probleme morale şi filozofice. Aruncînd în joc mai multe puncte de vedere contradictorii, autorul ne pune în situaţii paradoxale, aparent insolubile. Astfel, după ce Maimuţa i-a ucis pe tîlharii care intenţionează să-l jefuiască şi apoi să-l omoare pe Tripitaka, acesta o dojeneşte aspru pe salvatoare :

„— Sînt foarte mîhnit de cele ce s-au întîmplat, o mustră Tripitaka. Nimeni n-are dreptul să ucidă tîlhari, oricît de răi şi cruzi ar fi ei. Singurul lucru îngăduit este să-i duci în faţa unui judecător. În împrejurarea de faţă ar fi fost de ajuns să-i fi alungat. De ce i-ai ucis ? Te-ai purtat cu o cruzime care nu se potriveşte unei fiinţe cu chemare sacră, cum trebuie să fii.

— Dacă nu i-aş fi ucis ne-ar fi omorît ei, zise Maimuţa.

— Un preot trebuie să fie mai degrabă gata să moară decît să săvîrşească acte de cruzime.

— Nu mă sfiesc să spun, zise Maimuţa, că acum cinci sute de ani, pe cînd eram rege, am omorît destule fiinţe şi, dacă ţi-aş fi urmat părerea, n-aş mai fi ajuns niciodată Marele-Înţelept-Egalul-Cerului".

Dogma vine în conflict cu viaţa. Pe de altă parte fiecare personaj are dreptate. Autorul pare să nu încline cumpăna de partea nici unuia, iar lectorul sesizează dezangajarea naratorului faţă de personaje, detaşîndu-se, la rîn-

Scanned with OKEN Scanner

dul său, de obiectivismul acestuia : atît de cruzimea maimuței salvatoare, cît și de lipsa instinctului de conservare, anulat în Tripitaka de nonviolența budistă.

Rădăcinile răului îi preocupă pe toți deopotrivă. Înaintea cadavrului unui rege de care pînă atunci nu auzise niciodată, Tripitaka suferă și jelește intrînd în conflict cu discipolii. Nu de puține ori aceste scene devin veritabile dialoguri filozofice, parodie a colocviilor zoroastriene :

— „Maestre, îl întrebă Rîtan, de ce îl jelui atît de mult c-a murit ? Nu-ți este nici tată, nici bunic, atunci de ce trebuie să-l jelești atît ?

— Discipole, îi răspunse Tripitaka, pentru noi, cei care îl urmăm pe Buda, compătimirea este rădăcina, iar îngăduința este poarta". Maimuțăreala lui Rîtan aruncă replica gravă în aer. Umorul explodează în fiecare frază a cărții din survolarea protocolului și afișarea unei ironice indiferențe față de zeitate. Asemenea atitudine ar fi fost de neimaginat în *Ramayana*. În *Călătorie spre soare-apune* se poate vorbi, de aceea, de o comedie a sacralității comparabilă doar cu proza lui Rabelais sau cu parafrazele mitologice ale secolului nostru. Parodia mulțimii în extaz la vederea zeiței Kuan-In pare o pagină de Ilf și Petrov : „Bărbați și femei, tineri și bătrîni se buluciră pe malul rîului și fără să mai țină seama la bălțoace și noroi se aruncară în genunchi. Printre ei s-a întîmplat să fie și un pictor priceput, care a zugrăvit portretul Bodhisattvei"... Cînd scena e pe punctul de a deveni sublimă, o mînă ironică dă totul peste cap în numele unui bun simț ce sancționează desăvîrșit : „Vedeți piscul acela înalt, învăluit în neguri și încununat de curcubee magice ? zise Nemuritorul arătînd cu mîna spre munte. Acesta este Piscul-Vulturului, lăcașul sacru al lui Buda.

Tripitaka se prosternă numaidecît la pămînt.

— Maestre, îi zise Maimuța, ai face bine să amîi plecăciunile pentru ceva mai tîrziu. Dacă ai să te prosterni tot drumul, cînd vom ajunge în vîrf, n-o să mai rămînă mare lucru din căpățîna ta..."

Nici Buda și nici Zeița protectoare nu scapă de altminteri de admonestări. O groaznică ceartă într-un limbaj de mahala are loc între Maimuța exasperată de ceea ce este pusă să facă și diafana Kuan-In :

„Cînd ajunse în dreptul rîului Durerea-Vulturului, privi în jos și o văzu pe Maimuță ocărînd furioasă pe mal.

Scanned with OKEN Scanner

Trimise atunci un paznic să-i vestească sosirea. Maimuța sălta în văzduh și începu să țipe la Bodhisattva :

„Grozavă «Învățătoare-a-celor-Șapte-Buda“ și „Întemeietoare-a-Credinței-în-Iertare» mai ești de urzești în felul ăsta împotriva noastră !

— Grăjdar obraznic ! Fund-roșu smintit ! o mustră Bodhisattva. După ce c-am găsit atît de greu pe cineva care s-aducă Scripturile și i-am cerut să ți se răscumpere păcatele, în loc să-mi mulțumești, așa te porți cu mine ?

— Mi-ai tras o mare păcăleală, îi spuse Maimuța. S-ar fi cuvenit, după ce m-ai lăsat să ies de sub munte, să-mi îngădui să merg și să-mi petrec vremea cum îmi place. În loc de asta mi-ai dat o mantie de preot și mi-ai cerut să-mi folosesc tot timpul și toată puterea îngrijind de preotul ăsta...“

Dialogurile sînt vii iar hazul pelerinilor racolați pe rînd de Maimuță este enorm. Aventurile din țara Carul-cel-Încet bat, în privința asta, toate recordurile. Batjocorirea daoismului tiranic și a budismului nevolnic nu are limite. Deasupra doctrinelor, slujindu-și propria sa doctrină a acțiunii, Maimuța nu are ce face și trebuie s-o slujească totuși, de nevoie, și pe ultima. Pentru a mai uita de starea subalternă, își oferă cîteodată mici compensații de un haz enorm. Panglica magică de pe cap se contractează însă la fiece nesupunere. Aventura Maimuței împreună cu Rîtan și Nisipilă la Templul-cel-Mare unde daoiștii slujesc în ceremonia Stelei-Polare pare desprinsă din spiritul lui Rabelais.

În templul golit de lume dar arhiplin de ofrande, cei trei înfulecă toate bunătățile destinate spiritelor daoiste. Parodia daoismului se întoarce, la urma urmei, și asupra budismului :

„ — Mai bine, spune ce fel de Bodhisattva sînt acolo în altar ? întrebă Maimuța.

— Dacă nu recunoști nici Trinitatea Daoistă, zise Rîtan, mă întreb ce zeități cunoști ?

— Hai, spune cum se numesc, stărui Maimuța.

— Cea din mijloc, vorbi Rîtan, este Marele-Primordial. Cea din stînga este Domnul-Comorii-Sacre, iar cel din dreapta este Lao Zî.

Scanned with OKEN Scanner

— Mai întîi, să ne aşezăm pe locurile lor, zise Maimuţa, şi după aceea putem începe să mîncăm cuviincios şi plăcut.

Mirosul ofrandelor îi dădea ghes lui Rîtan, care abia aştepta să se repeadă ; se căţără pe altar şi, cu o lovitură de rît, dărîmă chipul lui Lao Zî.

— Ai stat destul acolo, prietene, spuse el. Acum este rîndul lui Rîtan.

Între timp, Maimuţa luă locul Marelui Primordial, iar Nisipilă pe cel al Domnului-Comorii-Sacre, după ce rostogoliră statuile jos".

După ce se îndoapă cu găluşti, plăcinte, turte de orez şi prăjituri, cei trei încep să facă haz. Daoiştii prind de veste că ceva necurat se întîmplă în templu, dar credinţa lor este că înşişi nemuritorii au coborît pentru a le onora ruga. La cererea preoţilor templului, Putere-de-Tigru, Putere-de-Cerb, Putere-de-Berbec, Maimuţa se hotărăşte să le trimită apă sfinţită pentru prelungirea vieţii :

„Cînd totul fu gata, Maimuţa se sculă în picioare, îşi ridică pielea de tigru şi se uşură în vasul cu flori.

— Frate, zise Rîtan făcînd haz nespus, de cînd m-am alăturat vouă am petrecut, e drept, împreună de cîteva ori, dar petrecerea asta le întrece pe toate.

Şi nătărăul de Rîtan îşi sumese şi el sutana şi dădu drumul unui şuvoi atît de năvalnic încît, pe lîngă el, cascada Lu Liang ar fi părut un simplu firicel de apă. La stînga, Nisipilă nu putu să umple vasul cel mare decît pe jumătate. Îşi potriviră apoi hainele şi se aşezară la locurile lor de mai înainte.

— Fiii mei, le strigă Maimuţa daoiştilor, acum puteţi veni să vă luaţi apa sfinţită.

Daoiştii intrară plini de recunoştinţă şi de veneraţie.

— Adu-mi o ceaşcă, spuse Nemuritorul Putere-de-Tigru unuia din discipoli. Aş vrea s-o gust.

Cum gustă însă din ceaşcă, Nemuritorul îşi încreţi buzele.

— E bună la gust ? întrebă Nemuritorul Putere-de-Cerb.

— Este prea aromată pentru gustul meu, răspunse Nemuritorul Putere-de-Tigru..." etc.

Cuplul Maimuţă—Rîtan este de un comic genial. Năzdrăvăniile lor sînt enorme şi pentru că magia le poate înlesni escrocarea de proporţii uriaşe a oricui îi lezează. In-

Scanned with OKEN Scanner

capabil de a se exercita în magie, Tripitaka va trebui să rămînă la dispoziţia celor doi maeştri în magia daoistă. Onoarea budismului e aşadar salvată cu mijloace daoiste. Escrocheria i se pare însă grupului de pelerini normală, iar ideea că totul se poate falsifica vine din neîncrederea naratorului faţă de tot ce se sustrage legilor raţiunii, act îndrăzneţ într-o lume încă naivă aflată, în pofida nivelului ei spiritual, la discreţia „nemuritorilor" de tot soiul. Disputa Nemuritorilor daoişti, care terorizează cetatea Carul-cel-Încet, cu grupul pelerinilor este elocventă. Un păduche de pe fruntea lui Tripitaka (de fapt un nemuritor metamorfozat aflat în starea de meditaţie numită *Scara-pe-nori*) este alungat de Maimuţa transformată în musculiţă care intră la rîndul ei în nara nemuritorului aflat în aceeaşi meditaţie. Acesta strănută, se prăbuşeşte şi pierde întrecerea. Parodia meditaţiei budiste sau daoiste se continuă în întrecerea „Ghicitul în ladă" sau celelalte scene ale competiţiei în care Maimuţa nevăzută îşi boicotează adversarii spre groaza nevolnicului Tripitaka. De fapt Maimuţa ca personaj încorporează aversiunea pentru retragerea din real prin sterilitatea excesivei meditaţii, adevărată plagă a societăţii chineze. Maimuţa este egală cu neliniştea creatoare a activismului existenţial : „Dacă ar fi să joc mingea cu bolta cerului — declară Maimuţa undeva — să stîrnesc mările, să întorc cursul rîurilor, să mut munţii din loc, să prind cu mîna luna de pe cer, să mut Steaua-Polară sau să schimb drumul unei planete, le-aş face pe toate cu mare uşurinţă. Şi, chiar de-ar fi să mi se taie capul şi să mi se scoată creierul, sau să mi se spintece burta şi să mi se scoată inima sau dacă ar fi vorba de orice preschimbare tot aş primi fără zăbavă... Dar ca să stau liniştită şi să meditez, nu sînt în stare".

Acest tip de admiraţie, observat în respectivul citat — a celui ce narează faţă de unul sau altul dintre personajele sale — depăşeşte în roman simpla participare afectivă. În unele cazuri admiraţia este atît de afişată încît devine pe bună dreptate suspectă. Admiraţia naratorului se poate manifesta practic în orice situaţie şi faţă de orice tip de personaje ; fie că e vorba de spirite, demoni, daoişti sau budişti, adversari sau amici, criminali, victime. escroci sau martiri. Admiraţia ipocrită constituie în romanul lui U Ceng-en doar o poartă de pătrundere într-o intimitate, un

Scanned with OKEN Scanner

mijloc retoric de a motiva în narațiune afișarea gîndirii interioare. Psihologia apare deci odată cu revelarea în discurs a deosebirii dintre vocea naratorului și personaj prin intermediul admirației, după care vocea interioară a unui narator dramatizat preia firul epic :

„Afurisita de Maimuță ! Făcu o pasă magică, spuse o formulă, desenă un pătrat magic pe pămînt, stînd pe el, suflă o dată, iar suflarea ei se prefăcu într-o rafală puternică de vînt care îi luă și pe Maimuță și pe Rîtan pe sus și-i duse dincolo de curtea palatului și de meterezele cetății. Apoi vîntul se opri iar ei coborîră și porniră încet spre templu. Mergînd pe drum, Rîtan se tot gîndea cît de rău se poartă Maimuța cu el și-și făcu planul să se răzbune pe ea.

«Maimuța asta», își zicea el, «mi-a tras o păcăleală urîtă, dar cînd vom ajunge la templu am să i-o plătesc eu. Am să-i spun lui Tripitaka că Maimuța știe să învie morții. Dar ea va zice că nu poate și am să-i amintesc lui Tripitaka de formula aceea care-i dă Maimuței dureri grave de cap și n-am să mă las pînă ce n-am s-o fac să-i plesnească creierii din cap»“...

Intriga reușește. Maimuța se înalță pe trapezul de nori în al 33-lea cer în grădina Trayasimstra din jurul palatului ceresc Durerea-Înăbușită unde trăiește Lao Zî. Stratagemele, tîrguiala pentru a obține de la acesta un grăunte din Elixirul de înviat-de-nouă-ori-purificat sînt de un grotesc extraordinar. În acest timp pe pămînt Rîtan își răsucește feștile în nas. Maimuța intrigantă îl obligă să bocească cît timp ține tocmeala cu Lao Zî.

Avem o incontestabilă parodie a romanului vedic cu mijloacele concepțiilor daoiste, așa cum daoismul e distrus din perspectiva ideii budiste, minate la rîndul ei de însăși exercitarea parodiei asupra celorlalte. Pelerinii lui U Ceng-En se profilează ca veritabili anti-eroi. În toate episoadele Tripitaka, care ar trebui să fie corespondentul lui Rama, stîrnește compătimire hazlie și nu admirație. El este lipsit de orice însușiri ieșite din comun — minus povestea miraculoasei sale procreări. Plîngînd, văitîndu-se, Tripitaka e molestat, furat, speriat sau mințit. Companionii săi hrănesc în aceeași măsură caricatura comică. Împinși din spate de tot felul de vechili divini, ei protestează violent ori de cîte ori zăresc la orizont o nouă aventură. Scălămbăiala, văicăreala, glumele crude, bombăneala consti-

Scanned with OKEN Scanner

tuie reacțiile grupului „eroic“ cînd acesta simte că îi dă tîrcoale gloria. Revolta „eroului“ epic (Rîtan) pus să care un cadavru din lumea subpămînteană nu are corespondent decît în teatrul ironic, parodic și grotesc scris de Giraudoux sau Dürenmatt.

„...Mare noroc am avut ! zise Maimuța. Acum, mai rămîne să-l răzbunăm împotriva dușmanului său și să ne cîștigăm în acest fel gloria. Grăbește-te să-l duci.

— Unde vrei să-l duc ? întrebă Rîtan.

— Păi, la templu, să i-l arătăm lui Tripitaka.

— Asta-i bună ! bombăni Rîtan ca pentru sine. Doarme omul liniștit și deodată vine maimuțoiul ăsta să te îndemne la o treabă chipurile grozavă, care pînă la urmă se dovedește a nu fi altceva decît să cari prostește de colo pînă colo leșul unui rege. Să cari o asemenea împuțiciune ! Acum o să înceapă să se scurgă apa din el și o să-mi murdărească toată îmbrăcămintea. Și cine o să mi-o mai spele dacă nu tot eu ? Apoi hainele mele sînt și așa ca vai de ele, de-o mai intra și apa în ele, cu ce o să mă mai schimb ?

— Nu te mai văita de haine, îi spuse Maimuța. Du leșul la templu și am să-ți dau eu un rînd de veșminte.

— Ce mai minciuni ! spuse Rîtan. N-ai nici pentru tine, de unde o să-mi dai și mie ?

— Ia ascultă ! Toate mofturile astea le faci pentru că nu vrei să-l duci ? zise Maimuța.

— Chiar așa, n-am să-l duc, zise Rîtan.

— Atunci va trebui să-ți trag douăzeci de lovituri.

— Frate, zise Rîtan înspăimîntat, ciomagul tău e foarte greu. Așa că după douăzeci de lovituri n-o să mai fie prea mare deosebire între mine și regele ăsta“... etc.

Teatralitatea romanului chinez nu este o simplă aparență ci o realitate incontestabilă, cu rădăcini adînci în dialogurile canonice ale celor mai vechi genuri literare. Precizarea este necesară mai ales din perspectiva acelor stiluri care s-au contopit în *romanul chinez de sinteză*.

DEOPOTRIVĂ cu profunda sa spiritualitate romanul chinez a manifestat dintotdeauna vocația pentru zugrăvirea moravurilor. Descriptivismul l-a îndreptat constant spre observația realistă, aceea care a slujit cu credință imperativul didactic al acestei literaturi. Moravurile în romanul chinez sînt realiste și licențioase.

Scanned with OKEN Scanner

Erotismul, atît de organic acestei rase, se manifestă cu aceeaşi vocaţie ca şi intelectualitatea ei. Probabil că pînă în secolul trecut nu au existat romane atît de erotice şi de perverse ca romanele chineze. Editînd aceste romane, editorii europeni le-au abreviat iar publicul le-a apreciat pentru sexualitate. În romanul chinez însă erotismul este o determinantă a trăirii intelectuale intense, obsedate. Cu cît un spirit ateu se apropie mai mult de apogeul artei sau ideii, în egală măsură el poate fi pervers din punctul nostru de vedere, prizonier al sexualităţii. Senzaţia erotică, plăcerea, se confundă cu plăcerea trăirii intelectuale. A admira forma perfectă a unui poem, o ramură de merişor înflorită iarna, o femeie superbă înseamnă a trăi sinestezic la un mod erotic, spiritual şi estetic. Această trăire indefinisabilă şi inexprimabilă îşi află echivalenţe în gesturi elocvente, în stări pe jumătate explicate. În spatele lor ghicim enorm de multe stări neexprimate. Logica echivalenţelor dialectice şi acea inducţie penetrantă cu totul proprie logicii chineze conduc la reconstituirea psihologică a sensurilor. Lectura devine o operaţie, pentru noi, detectivistică şi arheologică. Ceea ce *se scrie* este numai un semnal fin a ceea ce se ascunde şi se subînţelege. A le rezuma înseamnă a rata. A exprima toate sensurile ar fi egal cu rescrierea enormă a textului cu toate straturile sale ce se pierd aburos în paradoxal. Textualitatea romanului chinez îşi exprimă funcţiunea ei inefabilă. Orice text nu se vrea decît o reluare inteligentă şi desăvîrşită a textelor tradiţionale ; o parafrază strivită de sensuri a sensurilor infinite ale textelor intrate în patrimoniul culturii. Tehnica aluziilor pe toate căile posibile — de la sonorităţile echivalente ale unor ideograme pînă la al şaptelea sens al unei fraze, de la folosirea unui „stil“ la repetarea sugestivă a unor expresii — ne limitează fără drept de apel la o înţelegere restrînsă pe care nu o pot ajuta „protezele“ explicaţiilor de subsol sau ale studiilor însoţitoare. Plăcerea suverană pe care romanul chinez urmăreşte să o declanşeze în cititorul său este pentru noi o plăcere sărăcită. Vom gusta de aceea numai o mică parte din splendorile unui text, asemeni unui ochi ce nu poate recepta decît puţine nuanţe din exuberanţa coloristică a spectrului solar. Aceasta este din păcate soarta lectorului din altă arie de inteligenţă şi cultură. Pentru a avea dimensiunile mai exacte ale situaţiei trebuie să ne închipuim o mentalitate pentru care com-

Scanned with OKEN Scanner

plexitatea psihologică a lui Dostoievski este la fel de restrînsă ca o peliculă de ulei dintr-un recipient plin cu apă.

Examinarea romanului chinez ajuns la apogeul expresivității sale este de aceea pentru criticul european plină de complexe. Și nu atît pentru că el nu este în stare să-și imagineze vibrațiile hertziene ce depășesc capacitatea de recepție a urechii sale ! Ceea ce provoacă rețineri criticului este tocmai virtualitatea unor echivalențe eronate. Riscul acesta ne apare aici mai mare ca oriunde privind la tot ce s-a scris despre romanul chinez. *Visul din pavilionul roșu*, capodoperă a epicii chineze, a putut fi, de pildă, catalogat pe rînd drept roman erotic, realist sau fantastic. Unii au gustat sexualitatea sa licențioasă ; alții povestea familiei aristocrate aflată în dezagregare într-o epocă bine precizată sau parabola pedepsei și inițierii de emanație daoist-budistă. Pentru noi el este cu precădere istoria formării și afirmării unui destin de excepție, a etapelor pe care le parcurge pentru a atinge spiritualitatea supremă în codul lumii date.

Romanul lui Cao Xue-qin se poate de fapt citi, conform fenomenului homofoniei, asemeni unei ideograme, în mai multe „chei". Ne aflăm în mod evident înaintea unui text în ale cărui echivalențe semantice sînt depuse cîteva romane. Visul romancierului european de a scrie un text cu semnificații proteice, pînă la performanța ambiguității totale, se află concretizat aici, în *romanul homofonic chinez*. Semnale abia perceptibile indică acele culoare de sens care prepară saltul de pe un palier al sensului pe altul. Structura în evantai și modulația semnului au fost resorbite din planul textualității evidente în cel al textualității imanente sau al literarității. Fiece capitol, ca și fiecare pagină sau secvență epică, poate fi citit în „cheia" preferată. Lectura este un act de opțiune în cel mai înalt grad. Romanul fiecărei „chei" are universul său specific și personajele sale centrale. Fiecare roman apoi îți sugerează un autor separat. Punctul de incidență al acestor romane din textul lui Cao Xue-qin este personajul Bao-yu. Avem, cu alte cuvinte, cîte romane atîția autori ipotetici și tot atîtea grupuri de personaje principale sau de reflectori suprapuși în același text ca liniile paralele ale perspectivei monoculare chineze. Viziunea epică se realizează prin focare multiple dispuse într-o simultaneitate cu totul inefabilă și nu în succesiune. Contrapunctul epic, din perspectiva noastră, deși realizat,

Scanned with OKEN Scanner

este însă practic incontrolabil. Dacă lectorul chinez poate citi „romanele" condensate la un mod simultaneist, lectorul european este obligat prin logica specifică mentalității europene la o refacere pe rînd a firelor suprapuse.

Eșecul sau culminația acestui proces se regăsesc, în sens invers, în romanele contemporanului nostru Arno Schmidt. Textul se alcătuiește din coloane de text paralele dispuse pe verticală. Un roman poate fi citit fie parcurgînd succesiv coloanele separate ale fiecărei pagini, fie citind o anume coloană de la începutul pînă la sfîrșitul romanului, continuînd astfel și cu celelalte benzi ; practicînd operația numai pe capitole sau citindu-se textul fără să se țină cont de secționarea pe coloane într-o tentativă de lectură simultaneistă. De aceea, pentru a putea discuta *Visul din pavilionul roșu*, vom adopta, pînă la un punct, procedeul lui Arno Schmidt, și anume vom descrie pe rînd „benzile" de sens ale romanului homofonic din a căror suprapunere se obține acea „tridimensionalitate" specifică sensului pe care mentalitatea și structura inteligenței noastre nu o poate percepe. Perspectiva romanului chinez realizată din sensuri și aluzii inefabile și nu din situații este pentru european o imagine tulbure, neliniștitoare, amestec aberant și ilogic de amănunte neacordate logicii carteziene. Culmea este că fiece „cheie" afirmă și un stil propriu. Sinteza procedeelor, temelor, stilurilor din romanul chinez homofonic se realizează în acest mod cu totul unic. Imaginea ar fi a unei pagode chinezești cu mai multe nivele, fiecare altfel ornamentat, pe care încercăm să o contemplăm de pe acoperiș ; uitîndu-ne în jos vom zări suprapuse pînă la deformare, într-un plan liniar, acele terminații haotice de pante specifice arhitecturii chineze, fără să ne-o putem vreodată reprezenta în proiecție pe verticală.

În aceste romane relațiile dintre personaje ies, la rîndul lor, din schema relațiilor clasice. Rolurile sînt altfel distribuite. Cîmpurile narative pun pe primul plan problema valorizării intelectuale, pe cel de-al doilea pasiunea și numai în final procesele de influență. A influența este aici egal cu a convinge la protecție. Altruismul confucianist, devenit mod de existență, face problema retribuitorului inutilă. Capcana, urzeala au un sens spiritualizat. Voluntarismul pare absent. Aparentele victime sînt în fond beneficiari de experiență spiritualizată. Informatorii în schimb, ca și tăinuitorii, abundă. Ei sînt transportorii veș-

Scanned with OKEN Scanner

tilor inefabile. Libertatea fiecăruia de a decide suspendă însă în relații coerciția. Chiar dacă apare, aceasta nu lasă urme. De aceea senzația de inconsistență a relațiilor, aparenta ruptură dintre personaje, tranzițiile neglijate de la o situație la alta. Personajele sînt în cel mai înalt grad nedependente ; ca și particolele aflate în suspensie într-o soluție, ele își păstrează autonomia în grupările ce se desfac și se refac în geometrii diverse. Absenți sînt apoi din planul intrigii vinovații și pedepsitorii. Protectorul în schimb este efigia altruismului colectiv. Lumea se desenează ca o ierarhie infinită a protectorilor dezinteresați de toate gradele. Fiecare se vrea protector sau își caută unul. Problema protecției și a protectorului este probabil cea mai importantă relație în epica chineză. Protectorul însă (amelioratorul) nu cheamă automat, ca în epica europeană, pe degradator sau frustrator. Acest tip de tensiune este neesențial. Tot așa, vinovăția, atît de substanțial manevrată de romanul european prin tot genul de complexe mai mult sau mai puțin tragice, este inexistentă în romanul chinez. Personajele trăiesc o seninătate greu de înțeles. Vina poate ființa epic numai dacă este necunoscută de personaj și de aceea transcendentă. Vina nu îi deformează prin urmare acestuia caracterul și nici nu produce remușcarea tragică. Consolarea intervine cu promptitudine ori de cîte ori se desenează umbra unei vagi încălcări a etichetei, deoarece preocuparea personajelor este de a fi în existent, în concret, prin racordarea emoțional-intelectivă la tot ceea ce îl compune. Și prin acest tip de trăire a concretului, de fapt în substratul ontologic al lucrurilor pentru a revela legea existenței și nu esența naturii lor.

Romanul în „cheie filozofică" *Visul din pavilionul roșu* este scris în regimul imaginii fantastice a romanului de influență hindusă. Ideea epică se apropie de aceea din *Călătorie spre soare-apune*. Ca manieră retorică, respectă focalizarea intrigii în jurul unui personaj central însoțit — sau acompaniat în existența sa pămînteană — de un grup aici format dintr-un călugăr daoist și unul budist.

Bao-yu sau „nestemata" este numele unui tînăr care s-a născut ținînd în gură nestemata care îi prisosise în vremuri imemorabile zeiței Nü Wa cînd lipise o spărtură din bolta cerească. Această piatră este „aruncată" în lume de călugărul Kong Kong (neant), după ce mai fusese purtată prin

Scanned with OKEN Scanner

existență de învățatul Mang Mang și înțeleptul Miao Miao, pentru a se plăti un devotament celest și pentru a ajuta un destin să se elibereze de povara existenței pămîntești. Astfel aflăm că în palatul zeiței Jing Huan numit Chixia, piatra denumită Shen Ying îngrijea odinioară cu devotament planta celestă Mărgăritarul purpuriu. Datorită acestei îngrijiri atente și tandre planta se materializează într-o fecioară divină care ține să-și răsplătească protectorul. Pentru a se satisface această dorință, planta și piatra se întrupează în lumea pămînteană cu ajutorul celor doi călugări, budistul și daoistul, și al zeiței lumii iluziei. Piatra va fi Bao-yu, mîntuit în final și evaporat în transcendent, iar planta va fi tînăra Dai-yu. Cei doi se vor iubi iar dragostea lor nefericită (Bao-yu o trădează împotriva voinței sale pe Dai-yu) e o compensație a iubirii fericite ce și-au manifestat-o cîndva în transcendent. Mărgăritarul purpuriu alias pămînteana Dai-yu îi întoarce lui Bao-yu, printr-o dragoste absolută manifestată în existent, devotamentul afirmat de piatra nestemată în transcendent.

Viața lui Bao-yu ilustrează tezist în această „cheie" etapele sinuoase ale mîntuirii, la un mod echivalent neeroic și ironic ca în romanul lui U Ceng-en. Personajele importante ale romanului de față sînt zîna Jing Huan din lumea iluziei, care comunică prin vis constant cu Bao-yu inițiindu-l în taina destinelor prestabilite, cei doi călugări care apar periodic pentru a dirija pe calea hotărîtă destinul lui Bao-yu și pe al superbei Dai-yu și respectiv perechea amintită. Cronotopul acestui roman este Tărîmul iluziei din Munții Primăverii veșnice, în grota Izvorului înmiresmat unde Bao-yu ajunge de două ori : la începutul conștientizării sale ca spirit de excepție și în final ca o prevestire apropiată a morții [17]. Aici Bao-yu citește inscripții cu hieroglife uriașe, admiră peisaje încîntătoare, cercetează ta-

[17] Pentru M. Bahtin (vezi *Probleme de literatură și estetică*, Univers, 1982), „Cronotopul determină unitatea artistică a operei literare în raporturile sale cu realitatea", ca loc de „intersectare a seriilor spațiale și temporale ale romanului" pătruns de „o înaltă intensitate emoțional-valorică". De o importanță tematică, cronotopii „sînt centre în jurul cărora se organizează principalele evenimente ale subiectului romanului. În cronotop se înnoadă și se deznoadă firele subiectului", de aici „importanța *figurativă* a cronotopilor. În ei, timpul capătă un caracter concret — senzorial ; în cronotop, evenimentele subiectului se concretizează, capătă trup, în ele pulsează sîngele"... „Cronotopul este acela care oferă un teren potrivit, substanțial, pentru prezentarea în imagini a eveni-

blele departamentelor iubirilor nechizbuite, ale jignirilor ascunse, ale bocetului de seară și mîhnirilor de toamnă. Hrisoavele femeilor din Departamentul destinelor nefericite îl tulbură adînc. În zece dulapuri mari pecetluite descoperă cufere cu inscripții ce vorbesc despre destinele celor mai minunate fete ale familiei sale. Citește fără să înțeleagă aluziile delicate. Poemele de o splendoare desăvîrșită constituie echivalențe lirice diafane ale destinelor pămîntești pe care romanul le conturează epic. Sîntem obligați la o adevărată operație rebusistică. Iată un exemplu :

„Virtutea copleșește întreaga ei ființă
Suavul puf de plop în versuri îl slăvesc
Centura-i prinsă-n pomnul ce crește în poiană
Sub valul de zăpadă agrafa i-o zăresc".

Sau :

„Iubirea e cerul, iubirea e marea
Adînc e și visul asemenea lor.
De ne-ar deschide iubirea zarea,
N-ar fi desfrîul potopitor.
La Rong, în castel, așa se vorbește
Și-n Ning vrajba nu-i ocolește."... [18]

Misterioasele sugestii nu ne ajută să detectăm la cine anume se referă ele concret. Totul se acoperă de taină. În Tărîmul Iluziei o zînă recită apoi douăsprezece cîntece intitulate *Visul din pavilionul roșu,* cu subtitluri ca : „Neadevăr este viața", „Carnea desprinsă de os", „Bucuria, cuib de tristețe", „Neiertată lume" ș.a. În cea de a doua călătorie în lumea iluziei Bao-yu va putea corela tainele cu aparența lumii reale. Pătrunderea în sens îl desemnează ca

---

mentelor (...) El servește ca punct principal pentru desfășurarea «scenelor» în roman, în timp ce alte evenimente «de legătură», aflate în afara cronotopului, sînt prezentate sub formă de relatare și informare seacă (...) Astfel, cronotopul, ca materializare principală a timpului în spațiu, constituie centrul concretizării plastice, al întregului roman (...) orice imagine literar-artistică este cronotopică. Esențialmente cronotopic este limbajul, ca tezaur de imagini. Este cronotopică și forma internă a cuvîntului, adică acel semn mijlocitor cu ajutorul căruia semnificațiile spațiale inițiale sînt transferate în relații temporale". (p. 474—483).

[18] Citatele sînt extrase din ediția Cao Xue-qin, *Visul din pavilionul roșu,* BPT, Minerva, 1975, în traducerea semnată de Ileana Hogea-Velișcu și Iv Martinovici.

inițiat demn de lumea transcendentală. Lîngă zeița iluziei, lumea pămînteană răzbate ca un murmur de jale. Toți cei de acolo sînt nefericiți. Deși Bao-yu citește „destinele", el nu le poate corela cu prezențele fizice și în consecință, revenit în lumea pămînteană, nu va putea preveni pe nimeni și nu va putea corecta absolut nimic. Viața pămînteană („Marea păcatelor — Lumea patimilor dezlănțuite") e o torturare a sufletului, calea de pregătire pentru accesul la nemurire. În tărîmul iluziei limbajul este ambiguu. Numai meditația profundă ar putea decortica multiplele sensuri. După ce citește un poem-inscripție vizitatorul e cuprins de nedumerire : „... nu înțeleg de ajuns (își spune Bao-yu, n.n.) ce-s acele «simțiri mai vechi și mai noi». Și ce-o fi însemnînd «pe vînturi și pe lună să-și dea ce datorează» ? Ar trebui să meditez mai mult și să mă silesc să-nțeleg sensul.

Reflectînd la acestea, Bao-yu nici n-a bănuit că în sufletul său se scurgea o picătură din forța făcătoare de minuni".

Cel ce relatează și comentează din perspectivă auctorială nu poate fi decît călugărul Kong Kong, singurul care are acces la această lume a iluziilor și pe care o socotește unica adevărată, cel care este deținătorul secretelor ei, nemuritorul care traversează toate epocile pămîntene amuzat de patimile ei deșarte.

Timpul în acest roman este încremenit. El este timpul abstract al lumii esențelor, al tărîmului iluziei. Spațiul suferă de estetism. În palatele vizitate în vis de sufletul pămîntean al lui Bao-yu — locul de unde plecaseră să se întrupeze Mărgăritarul purpuriu și nestemata — acesta dă peste încăperi cu instrumente muzicale din pietre prețioase, trepiede scumpe, tablouri antice, versuri scrise pe mătase, perdele de mătase, arome și licori de un rafinament neînchipuit. Altitudinea spirituală a comentariilor critice ale zînei Jing Huan întrece orice închipuire. Tărîmul iluziei apare pentru noi ca o aspirație spre existența în frumosul absolut. Cronotopul Tărîmului Iluziei determină o unitate specifică operei literare, ca punct nodal al destinelor și evenimentelor epice. Aici se intersectează, pe evantaiul de sens al romanului filozofic, toate firele subiectului într-un mod pictural. Metamorfozele, comunicările magice, circulația între vis, moarte, real sînt dirijate de substratul filo-

Scanned with OKEN Scanner

zofic al inițierii. Mobilul este plictiseala pietrei fermecate de a sta în repausul meditației absolute ; morala este că viața este un fum, o succesiune picturală de scene iluzorii care nu acordă nici o satisfacție profundă. Ideală ar fi condiția abstragerii totale în Cerul Nemuritor, acolo unde va ajunge și purtătorul pietrei fermecate. Sufletul corporal al lui Bao-yu, din pretext sau semn al lumii corupte (însoțitor al pietrei înzestrate cu sensibilitate și vocație de arhivar al întîmplărilor lumii), se transformă într-un obiectiv caritabil căruia i se acordă accesul la sfera mîntuirii. Romanul e scris din unghiul transcendentului ce planează dureros deasupra existenței.

Daoistul însoțit de budist apare de altfel în casa lui Jia Zheng, disperat că Bao-yu se îmbolnăvise grav, pentru a da o explicație esențială ; cu piatra în palmă, autorul Kong Kong pare Hamlet înaintea craniului lui Yorick : „La început «Bao» a avut însușiri ciudate — spune el — dar închizîndu-se în ea sufletul și-a pierdut puterea miraculoasă, deoarece patima după muzică și femei, pofta după glorie și avuție, precum și după alte plăceri lumești, l-au prins pe stăpînul ei ca într-o plasă. Dă-mi această nestemată să-i rostesc o rugăciune și ea-și va recăpăta iarăși puterea de mai înainte.

Jia Zheng a smuls piatra de la gîtul lui Bao-yu și a înmînat-o călugărului. Budistul a pus-o în palmă și a oftat adînc :

— Iată c-au trecut treisprezece ani de cînd ne-am despărțit la poalele muntelui Jinggeng ! Cu toate că timpul pe pămîntul omenesc se scurge repede, praful verde de pe tine nu s-a luat ! Ce mai faci ? Ce mai faci ? Cît de fericită ai fost și tu, cîndva !

La început, de cer n-ai fost legată
Și cu pămîntul nu erai unită,
N-ai cunoscut necazul și nici preafericirea ;
De suflet la-nceput ai fost lipsită.
Dar iată piatra s-a topit
Și sufletul în tine s-a-ntrupat ;
De-atunci tu între oameni te-ai trezit
Să vezi și ce nu-i și ce-i adevărat !

Ce păcat că ai ajuns să porți acum povara vieții pămîntene !“

Citit în „cheia" naraţiunii obiective, *Visul din pavilionul roşu* este un roman realist unde funcţiunea observaţiei ironice aruncă în aer romanul fantastic de tip iniţiatic, pînă la comedie. Aventurile grupurilor umane. relatate într-o naraţiune în evantai, convoacă o viermuială incredibilă de oameni şi fapte. Ne este imposibil să-i reţinem şi să-i urmărim pe toţi. Fiecare destin încearcă să comunice o stare particulară independent de cadrul romanului. „Saltul melodic" al modulaţiei semnului ne poartă prin medii de cea mai mare diversitate, din cocioaba umilă a unui nenorocit pînă în iatacurile aristocrate şi imperiale, cu o libertate stupefiantă. Timpul trecut devine rapid timp legendar. Lanţul personajelor indică o lume discontinuă şi totuşi existînd în coeziunea năzuinţelor ei spirituale prin puternicul instinct al protecţiei. Tendinţa acestei lumi este spre o lentă descompunere în sensul de refacere într-o altă configuraţie a relaţiilor sale. Dezagregarea este numai o aparenţă deoarece în final regăsim aceeaşi imagine a lumii echilibrate din primele pagini ale romanului. Cronotopul romanului realist este grădina. În acest centru emoţional se desfăşoară viaţa socială a familiilor din castelele Rongg şi Ningguo. Huzurul şi desfrîul tinerei generaţii par să arunce o umbră de decadenţă asupra societăţii aristocrate. În grădinile imense îngrijite de armate de oameni pîrîiaşele, chioşcurile, pomişorii şi florile se armonizează în peisaje de un rafinament tulburător. Ospăţul la înflorirea primei flori a primăverii (meihua) dat de doamna Yu, soţia lui Jia Zhen din castelul Ningguo, convoacă prezenţele de prim plan ale strălucitei familii : Jia Mu, bunica acestui clan, doamnele Xing şi Wang, aristocratele castei Rongguo, pe Bao-yu, doamna Qin — prilej de observaţie şi analiză psihologică.

Timpul romanului, a cărui intrigă este guvernată de cronotopul grădinii, se măsoară prin unităţile temporale ale acesteia. prin anotimpuri generice, neincluse în ani sau epoci. Oamenii îşi potrivesc gesturile şi existenţa printr-un mimetism vegetal. Momentul social culminant al romanului — vizita favoritei imperiale, Gui Fei, sora lui Bao-yu — se desfăşoară în grădina aranjată după planuri de vis. Tot grădina este aceea care găzduieşte serbarea dată în onoarea înfloririi neaşteptate a unui merişor, moment nefast de fapt ce aruncă o prevestire sumbră peste destinele aristocrate. Grădina este locul în care se exteriorizează deznă-

Scanned with OKEN Scanner

dejdea și dragostea, locul de apariție a spiritelor rele, cadrul nebuniei din final a lui Bao-yu și a dragostei sale ambigue, capricioase. Starea grădinii indică starea relațiilor sociale, ascensiunea sau dizgrația, veselia sau drama. Cronotopul grădinii este cadrul ceremonioaselor scene de acordare sau retragere a protecției.

Aglomerarea de oameni, obiecte și reguli de etichetă este enormă. Saltul de la un cadru la altul nu ne mai surprinde. Naratorul observă și transcrie totul — peisaje sau dialoguri — cu minuție și luciditate, incapabil adeseori să rezume. Ironia îl însoțește însă permanent. Abulia lui Bao-yu, unicul moștenitor direct al familiilor aristocrate, constituie o satiră în raport cu portretele strămoșilor săi glorioși. Verva demistificării acelor gesturi disperate ale nobililor ce încearcă să-și ascundă scăpătarea printr-un lux deșănțat este teribilă, ca și a ambianței afacerilor necurate. Naratorul acestui roman obiectiv, crud în detalii și fără vreo compasiune umană, nu poate fi decît însăși nestemata.

Rivalitatea dintre tinerele fete, rude cu Bao-yu, și crescute de bunica Jia Mu (ce se trage dintr-o familie ce aparținea clanului învățaților), se înfiripă fără ca naratorul să-și exprime opțiunea. El rămîne pînă la capăt impersonal. Lumea acestui roman este bine definită prin relații de protecție. Feng Jie, femeie energică și fermecătoare, trebuie să conducă povara familiei numeroase. Grațioasa poate biciui sau poate consimți la protecție. Protectorul acordă rangul fiecăruia. Doamna Wang, mama lui Bao-yu, există conform dreptului ei de mamă a moștenitorului, alături de alte concubine care îi fac viața mizerabilă prin copii — rivali lui Bao-yu ; Jia Zheng, fiul tiranicei Jia Mu, tatăl lui Bao-yu, este la discreția femeilor, incapabil să țină imensa familie sub control, mereu amestecat în afaceri politice ce îi aduc dizgrația și ruina, autoiluzionat de o protecție imperială șubredă ; Jia Mu îi răsfață pe nepoți dar le retrage, după plac, protecția. Deși este evident că Bao-yu o iubește pe Dai-yu și că aceasta la rîndul ei îl adoră, ea pune la cale căsătoria lui Bao-yu cu Bao-chai pe considerente vag mistice. Lui Dai-yu i se retrage protecția. Bao-yu bolnav va fi victima unei cumplite înșelăciuni. Bao-chai e îmbrăcată mireasă cu lucrurile lui Dai-yu, motiv foarte vechi în romanul chinez ca și în romanul asiatic în general. Conform tradiției, Bao-yu nu poate ști cine este în spatele vălului. După ce o descoperă pe Bao-chai în camera nupțială, mirele

are un acces de nebunie. Între timp Dai-yu moare iar Bao-yu, într-o criză mistică, înțelege că se vor reîntîlni în lumea iluziei. El pleacă să dea examenele imperiale, reușește, dar în loc să-și ocupe noul rang dispare împreună cu cei doi călugări.

Nunta tăinuită este un episod remarcabil prin mișcarea psihologiilor și precipitarea evenimentelor. Un alt episod extraordinar este concursul tematic de poezie desfășurat în grădină în prezența împărătesei, protector tiranic ce impune modificări de gust ornamental și poetic. Autorul acestui roman este un as în sugerarea rafinamentului distrugerii. Ceremoniile, minciuna, felicitările, ipostazele înstrăinării umane pot conduce spre stări de un tragism psihologic remarcabil. Alternative cvasipermanente ale exteriorizării, rîsul și plînsul, constituie refugii comportamentale ale unei enorme concentrări interioare. Romanul se desfășoară, cu foarte mici excepții, în grădina castelului de unde personajele nu ies eventual decît ca să moară. A părăsi grădina — centrul vital al relațiilor — echivalează cu dispariția totală din concretul existenței și din scena epică a romanului. Dacă romanul filozofic are ca nucleu viața unui Bao-yu fantastic, romanul realist ni-l prezintă indecis și prozaic, dispus să se preteze la orice înșelătorie care i-ar putea satisface capriciile. Performanța narativă a acestui roman citit în „cheia" narațiunii realiste este prezentarea eșecului mimării lumii transcendente, a frumosului absolut. Grădina pămînteană din jurul lui Bao-yu se degradează rapid ca și protecțiile acordate. Cumularea de performanță în acest ultim sens îi aparține lui Jia Mu, efigia clanului.

Roman erotic pînă la licențios, *Visul din pavilionul roșu*, odată citit în „cheia" sexualității sale delirante, pare jurnalul liric al experiențelor juvenile ale lui Bao-yu. Reîntîlnim stilul discontinuu poematic al prozei tradiționale. Cronotopul acestui roman este alcovul, iatacul doamnelor stimate, iubite sau posedate de acest Casanova de paisprezece-cincisprezece ani. Timpul aburos al sentimentelor înfiripate, explozive sau moarte stagnează foșnind ușor asemeni lampioanelor din hîrtie suspendate în încăperile cu parfumuri grele. Bao-yu crește în iatacurile doamnelor, îmbătat de splendoarea podoabelor femeiești, a machiajelor sofisticate, de delicatețea tandră a făpturilor prizoniere

Scanned with OKEN Scanner

ceremonialurilor stricte. Le iubește de timpuriu, detestînd progresiv pe toți aceia care aparțin sexului său.

Atașamentul erotic pînă la morbidețe al lui Bao-yu comportă o ciudată feminizare. Este surprins împodobindu-se ca o femeie ; piatra ciudată pe care o poartă tot timpul la gît este și ea un semn al rafinamentului feminin pe care cei din jur îl înregistrează. Între femei se simte bine și gîndurile lui nu fac altceva decît să consemneze o abdicare ce se va converti brusc în setea sa de eros : „I-au mai trecut prin cap și alte gînduri ciudate. Bănuiți care anume ? Fusese crescut de mic în mijlocul fetelor, avînd ca surori pe Yuan-chun și Tan-chun, verișoarele Ying-chun și Xi-chun, rude apropiate pe Shi Xiang-Yun, Lin Dai-yu și Xue Bao-chai ; bărbații erau niște făpturi murdare, ale căror destine, în ochii săi, erau absolut lipsite de interes. Și numai conducîndu-se după preceptele înțelepților iluștri, nu îndrăznea să nesocotească legea legăturii cu părinții, unchii și frații. Dar cum pe sine nu se socotea printre bărbați, nici nu-i trecea prin minte că ar putea să servească drept exemplu pentru cei mai mici. Iată de ce Jia Huan (fratele lui, fiul unei concubine — n.n.) și verii mai mici nu se prea temeau de el, dar pentru că nu voiau s-o nemulțumească pe Jia Mu, se sileau să i se supună".

Însoțit de un cortegiu de femei ce și-l dispută și se întrec în a-i satisface dorințele, Bao-yu cunoaște de timpuriu „starea norului și a ploii" împreună cu delicata sa slujitoare Xi Ren. De fapt inițierea avusese loc în patul superbei doamne Qin de unde visul îl transportase în palatul zînei Jing Huan. Ca și în visul înțesat de prezențe erotizante, realitatea se întrece în desfătare. Bao-yu îi face curte lui Xiang-yun, le iubește în chip diferit pe verișoarele Lin Dai-yu și Xue Bao-chai. Toate femeile „colaborează" în dragostea lor, încercînd din timp în timp acte disperate de revendicare. Între slujitoarele cu care trăiește — Xi Ren, She yue, Qing Wen, Cai Iun — se duce o luptă surdă, prima reușind să și-l adjudece. Slujitoarea doamnei Wang, pe nume Jin Chuan, pe cale de a fi sedusă de Bao-yu, se sinucide deoarece familia dorește să restrîngă numărul iubitelor lui Bao-yu. Între iubitele curtate în mod pur — Dai-yu și Bao-chai — tensiunile se dezlănțuie progresiv. Familia reunită o ajută pe ultima să-i devină soție. Dar ca soț o va păstra și pe Xi Ren. Plictisit de femeile geloase cît și de substituirea căreia îi căzuse victimă, Bao-yu

Scanned with OKEN Scanner

începe să trăiască cu slujitoarea Wu Er. Ea îi aduce aminte de Qing Wen, tînăra moartă în chip copilăresc. În acest timp Bao-yu de fapt conviețuiește cu sufletul iubitei adorate, Dai-yu, pe care îl simte materializat în toate obiectele naturii. Această pasiune totală și directă înnobilează erotismul lui Bao-yu întreținut de toate celelalte prezențe feminine disponibile.

Obiectele amoroase, limbajul florilor și al culorilor, gesturile erotice, scenele de alcov întrețin o diafanitate perversă. Intelectualitatea și rafinamentul spiritual al sexualității îmbină textul cu o perversitate dulce. Gelozia și sațul erotic sau, dimpotrivă, dorința mînă personajele unele spre altele. Căutarea satisfacției erotice nu scutește pe nimeni, de la venerabilul Jia Zheng la tontul Jia Huan. Înflăcăratul Jia Rui, care vrea să o posede cu orice preț pe Feng Jie, va fi victima unei batjocuri falstaffiene din care i se trage și moartea etc.

Moartea acompaniază pe cei îndrăgostiți. În roman se moare repede și discret. Înstrăinarea de sex (în final Bao-yu) prevestește moartea. Sinuciderea nu surprinde. Cînd cineva cade bolnav, înainte de a se chema medicul se fac preparative de înhumare. Grupurile erotice se schimbă repede. Noi contingente de femei tinere, educate, elegante intră în scenă ocupînd fără scrupule locul liber. Limbajul evantaielor și al pietrelor de jad, codul poemelor compuse în toate împrejurările vieții, ghirlandele de flori și ceremonialul ceaiurilor nu pot suplini însă pentru noi, atît de atașați de prezențele umane, golurile care se cască atît de rapid în roman. Mai organic legați de personaj decît de sens, trăim un sentiment de spaimă față de o etică pentru care a produce sens pare mai presus decît respectul pentru existență. Moartea (și nu atît destinul) fiind într-un înalt grad producătoare de sexualitate și de sens, se instalează cu forță în trama romanului erotic.

Citit ca roman al formării, *Visul din pavilionul roșu* ne apare ca o echivalență epică, dacă putem spune așa, a unor romane ca *Wilhelm Meister*, *Doctor Faustus*, *Portret al artistului în tinerețe* sau *Herzog*. În această „cheie" obsesia epică fundamentală este a perfecționării prin atingerea unui tipar al desăvîrșirii, tipar materializat înainte de alte personalități sau de personajele înseși în existențe anterioare. Stilul e lapidar ; limitarea progresivă a expresivității se află

Scanned with OKEN Scanner

înscrisă în poeme şi în fraza în cel mai înalt grad concisă, dar în cel mai înalt grad semnificantă. Cronotopul romanului formării este examenul. Tinerele vlăstare ale lumii aristocrate — Bao-yu, Dai-yu, Bac-chai, Xi-chun, Jia Huan, Jia Lan — învaţă sub o supraveghere severă. Băieţii vor susţine grelele examene imperiale pentru a-şi dobîndi un loc în societate. Toată lumea ştie că „la examen de-ai izbutit, cunoscut de-o lume eşti". Viaţa nu e apoi, în alt sens, decît o suită de examene neoficiale ce testează orizontul spiritual al tinerilor în formare. De fapt în Tărîmul iluziei Bao-yu este supus la un examen greu pe care prima oară îl pierde deoarece nu pricepe nimic din poemele-şaradă ale zînelor ; a două oară însă înţelege prea mult şi, din acest moment, viaţa pămîntească îi devine insuportabilă : „Xi-chun (pe cale de a se călugări în pofida voinţei familiei — n.n.) a tăcut. Lui Bao-yu vorbele fetei i-au adus aminte un vers dintr-o poezie din hrisoavele destinelor, unde se spunea : «La palidul opaiţ, smerită stă cu Buda», şi nu şi-a putut reţine suspinul. Apoi îşi amintea şi versurile în care se vorbea de patul ponosit «XI» şi florile proaspete «hua» şi aruncîndu-şi privirea spre Xi Ren, fără voia lui, a început să plîngă. Bao-yu cînd se întrista, cînd rîdea, şi cu toţii erau încredinţaţi că din nou mintea lui se tulbură". Nebunia lui Bao-yu este hamletiană ; el ştie totul despre destinele celor din castelul Rongguo. Nebunia apare succesiv ca tot atîtea semne ale iniţierii în cunoaşterea absolută.

Alte examene importante sînt concursul de poezie desfăşurat în prezenţa împărătesei, concursul de poezie susţinut în onoarea unui merişor, sau examenul oficial din final pe care Bao-yu îl va trece pentru a sugera ideea performanţei ignorate în lumea iluziilor. Destinul lui Bao-yu este o succesiune de examene pierdute şi cîştigate. În prezenţa împărătesei nu iese onorabil decît ajutat în secret de Dai-yu — întruparea pămînteană a celestului Mărgăritar purpuriu, excelentă poetă de un rafinament inegalabil. Poemul pe tema „Steagul abia zărit printre piersicile aromate" — semnat de Bao-yu dar scris de Dai-yu — cucereşte admiraţia împărătesei :

„Steagul piersicilor
Cheamă la desfătare cu vin,
Căsuţele ce se zăresc

Sînt departe, în cătunul vecin
Gîştele înoată
Printre nuferi şi crini ;
În ramuri de duzi şi ulmi,
Rîndunelele sînt oaspeţi iară.
Ceapa a dat în pîrg,
E miez de primăvară.
Pînă la zeci de *li*
Mirosul grîului te împresoară.
An îmbelşugat,
Pe cei flămînzi i-ai îndestulat".

O petrecere obişnuită între bărbaţi se poate transforma şi ea în concurs de poezie. Toată lumea compune poeme, filozofează, se exersează în scrierea desăvîrşită a hieroglifelor. Bao-yu şi Dai-yu ţin jurnale unde îşi perfecţionează meşteşugul liric. În clipa în care Dai-yu îşi arde poemele înseamnă că a renunţat la viaţă. A scrie echivalează cu a te forma neîncetat, deci cu a exista. În toate camerele sărace sau elegante se disting cele necesare scrisului. Cititul nu poate fi nici el întîmplător ci exersat cu băgare de seamă. O inscripţie fără gust aleasă sau prost pictată poate aduce prăbuşirea. Acest roman al formării se recomandă, la rîndul său, ca o tentativă a mai multor destine de a atinge, prin superioara lui elaborare, perfecţiunea literară.

Autorul variantei ultime, domnul Cao Xue-qin, cum se recomandă în final, îşi începe romanul cu o punere în temă. Vrea să ne avertizeze de la bun început că totul este un joc de-a adevărul ; o confesiune trucată dar şi o ispăşire. Stilul direct în care se adresează lectorului solicită creditul prin detaşarea ironică de propria ficţiune. Tonul ne aminteşte de introducerile didactice, tragic-hazlii ale lui Fielding la romanul *Tom Jones ;* autorul Cao mărturiseşte că romanul său relatează un vis dar şi o experienţă reală : „Iată, aşadar, întîiul capitol al acestei cărţi ! Eu, autorul, mărturisesc că după ce am avut acel vis minunat, am lăsat într-adins lucrurile şi întîmplările adevărate şi m-am hotărît să povestesc despre o piatră fermecată..." Pentru a afirma neaşteptat puţin mai departe : „Acum, cînd viaţa m-a doborît cu desăvîrşire, cînd norocul a încetat să mă mai urmărească, ciudat, cum mi-am adus aminte de nişte fete din zilele de altădată. Trebuie să recunosc, dacă mă gîndesc bine, că mai toate mă depăşeau, atît în privinţa

Scanned with OKEN Scanner

a ceea ce cunoşteam cît şi a încercărilor la care mă supusese viaţa. Splendidele mele sprîncene şi mustăţi tot nu preţuiau cît agrafele şi fustele lor. (...) Astfel m-am simţit îndemnat să retrăiesc acele zile, cînd mă bucuram de îndurarea cerului şi de norocul moştenit de la străbuni, cînd purtam veşminte bogate — halate de brocart şi pantaloni din mătăsuri albe — cînd beam licori delicioase şi mă înfruptam copios din bunătăţi şi cînd prinsesem să dispreţuiesc poveţele părinţilor, să nu ţin seama de îndemnurile dascălilor, neglijîndu-mi talentul şi trăindu-mi viaţa fără a o împlini, săvîrşind astfel cea mai îngrozitoare nelegiuire. Oi fi eu păcătos, recunosc, dar n-am să las să se ofilească neştiute în iatacuri femeile acelea, numai de dragul de a-mi ascunde cusururile. De altfel, vorbind despre toate acestea e ca şi cum aş ispăşi. (...) E-adevărat. N-am cine ştie ce învăţătură, dar cred că tot voi izbuti să evoc locuri unde am trăit şi oameni pe care i-am cunoscut, chemînd la lumină acele femei şi iatacuri, risipind plictisul şi deschizînd ochii celor ca mine..."

Ficţiune, rememorare, ipoteză a unui destin de excepţie în lumea chineză, romanul a fost — se precizează — mai întîi săpat în piatra fermecată de piatra însăşi care a transcris astfel tot ce văzuse în mediile prin care fusese purtată de Mang Mang şi Miao Miao. Piatra îl roagă apoi pe călugărul daoist Kong Kong să înţeleagă că povestea ei nu falsifică adevărul şi de aceea „găsesc că naraţiunea mea va avea prospeţime şi va fi mai ieşită din comun". Călugărul „a chibzuit îndelung, a mai citit încă o dată istoria săpată în piatră şi abia atunci băgă de seamă că nu cuprindea într-adevăr decît fapte şi întîmplări reale". El se apucă să transcrie povestirea definind esenţa artei epice : „Din clipa aceea călugărul văzu ivindu-se din neant contururi, din contururi se născură sentimente, apoi sentimentele intrară din nou în contururi, iar contururile iarăşi se prefăcură în neant". Manuscrisul lui Kong Kong numit *Însemnările lui Qing Seng* trece şi prin mîna literatului Kun Mei-xi din Donglu, care îl intitulează *Oglinda nepreţuită a iubirii,* după care nimereşte în casa lui Cao Xue-qin, care îl citeşte de zece ori şi îl revizuieşte de cinci. El îi dă noul titlu, *Istoria celor douăsprezece agrafe de păr din Jinling* („Mormîntul de aur" — vechea denumire a oraşului Nankin). Iată însă că finalul precizează că povestea romanului *Visul din pavilionul roşu* e cu totul alta ; el con-

Scanned with OKEN Scanner

ține o altă aventură a pietrei fermecate. După ce transcrisese prima poveste, la cîteva secole, Kong Kong se reîntîlnește cu nestemata și, nemulțumit, citește pe ea o nouă poveste. Nu înțelege de ce piatra s-a reîntors în lumea visului și iluziei. Se hotărăște să rescrie noua poveste pentru a nu fi răstălmăcită și deci neînțeleasă. Kong Kong caută pentru finisarea ei artistică „un om liber de patimile ei lumești... ca toți să afle că nici în ceea ce este miracol nu există miraculosul, în ceea ce este simplu nu există simplitate, în ceea ce este adevărat nu există adevărul, în ceea ce este prefăcut nu există prefăcătorie". Peste cîteva veacuri și cicluri de existență manuscrisul ajunge tot la domnul Cao Xue-qin, care este nemulțumit de „frazele ticluite" și „expresiile neșlefuite" ale textului. Afirmă că totul este confuz, neclar. Kong Kong amuzat bănuiește atunci că textul e o ficțiune :

„— Înseamnă că totul nu-i decît o plăsmuire ! a strigat el. Nici autorul (piatra — n.n.), nici cel care a copiat-o (Kong Kong — n.n.), nici cel ce o citește (Cao Xue-qin — n.n.) nu va ști dacă-s adevărate ori nu întîmplările care țes această poveste. Nu-i decît o născocire ivită sub impulsul unei stări de nespusă încîntare".

Afirmația lui Kong Kong este esențială. Înțelegem însă un lucru uluitor din acest pasaj final, și anume că primul roman al pietrei fermecate despre *Istoria celor douăsprezece agrafe din Jinling* se găsește montat în cel de-al doilea text — forma finală care i-a parvenit cititorului sub numele de *Visul din pavilionul roșu*. Ne amintim că în Tărîmul iluziei Bao-yu dă de o mapă cu *Hrisoavele (istoriile !) cele mai însemnate ale destinelor celor douăsprezece agrafe din Jinling* pe care le citește cu atenție — acele *poeme prozaice*, formă arhaică a romanului chinez — ce constituie textul princeps. *Romanul în roman* era deci un procedeu epic cunoscut, iar lectura primului roman al pietrei de către Bao-yu în Tărîmul iluziei nu este deloc întîmplătoare.

Concepția estetică a literaturii ca ficțiune a guvernat de la începuturi romanul chinez. Retorica acreditării unei stări veridice nu era decît un mijloc de potențare a emoției estetice. Rememorarea, proza subiectivă constituiau procedee romanești care excludeau de la bun început identificarea naivă a naratorului cu autorul. Foarte matură, poetica romanului chinez a făcut de timpuriu această disociere pe care poetica romanului european o cunoaște abia

de un secol. Subiec
venție. Motivul ma
multane, intervenți
scenei apar în acest
romanești aparte. N
lumii imaginate, nu
sau martorul biblic
tuoasă, ci este umb
filozof al lumii sale
cretizată prin stil ;
imperiale în *Grăd*
chun a observat c
plante înmiresmat
restrele de aur și
lucirea și frumus
fibre subțiri ca m
de vidră, întinse
zan și mireasma
sfeșnice ! Într-ade

Ușile d
Castel
Iatac a
Lăcaș

Naratorii dra
spre contopirea c
tele estetice, de
percepe fragmen
timpul unei ono
încă neformatul
așeze la masă, J
o piesă. Aceasta

— Cum de î
Bao-chai a rî
— Vezi spe
cap că piesa ace
al stilului, cît și
— Nu-mi pl
— Dacă vei
motos, atunci în
Bao-chai. Am s
tivul nordic *Bu*
amintind de sur

Scanned with OKEN Scanner

de un secol. Subiectivitatea afișată este aici o pură convenție. Motivul manuscrisului găsit, planurile epice simultane, intervenția naratorului-martor și comentator al scenei apar în acest caz drept componente ale unei poetici romanești aparte. Naratorul, comentator direct, martor al lumii imaginate, nu este profetul mîniat al lumii ebraice sau martorul biblic extaziat copilărește de o ambianță fastuoasă, ci este umbra literatului desăvîrșit — estet, poet și filozof al lumii sale, proiecția sa ideală, o abstracțiune concretizată prin stil ; iată o mostră din scena vizitei favoritei imperiale în *Grădina priveliștilor încîntătoare* : „Yuan-chun a observat o curte largă, iluminată și acoperită cu plante înmiresmate, copaci împodobiți cu lampioane, ferestrele de aur și pragurile de piatră. Nu se pot reda strălucirea și frumusețea perdelelor de bambus împletite în fibre subțiri ca mustățile de rac, a covoarelor din blănuri de vidră, întinse peste tot, a paravanelor din coadă de fazan și mireasma aromatelor îmbătătoare ridicîndu-se din sfeșnice ! Într-adevăr :

Ușile de aur și porțile de piatră —
Castel în care zeii pot să stea
Iatac albastru și-ncăperi de vis,
Lăcașul preafrumoasei Fei Zi".

Naratorii dramatizați (personajele) nu fac decît să tindă spre contopirea cu prototipul ideal al spiritualității. Disputele estetice, de o subtilitate pe care o putem accepta sau percepe fragmentar, constituie o dovadă în acest sens. În timpul unei onomastici, de pildă, Bao-chai îl umilește pe încă neformatul Bao-yu astfel : „Cînd a sosit timpul să se așeze la masă, Jia Mu a rugat-o pe Bao-chai să mai aleagă o piesă. Aceasta a cerut *Poarta templului de munte*.

— Cum de îți plac asemenea piese ! s-a mirat Bao-yu.

Bao-chai a rîs.

— Vezi spectacole de atîția ani și n-ai băgat încă la cap că piesa aceasta este deosebită, atît din punct de vedere al stilului, cît și în ceea ce privește aranjamentul scenic !

— Nu-mi plac piesele zgomotoase, a spus Bao-yu.

— Dacă vei mai susține că fragmentul acesta este zgomotos, atunci înseamnă că nu înțelegi piesa — a constatat Bao-chai. Am să-ți povestesc. Acest act se cîntă după motivul nordic *Buze carminate*, melodia fiind încîntătoare, amintind de sunetul frîngerii metalului. Textul poetic este

Scanned with OKEN Scanner

cu totul aparte. Dintre toate actele, cel ales de mine se potriveşte cel mai bine la interpretare în felul motivului Planta agăţătoare. Oare să nu fi ştiut tu toate astea ?“ etc.

Sondarea psihologiilor se concretizează epic cu o aceeaşi delicateţe spiritualizată. Debusolarea lui Dai-yu cînd află că este destinată să-şi piardă iubitul în urma unei substituiri murdare, sau sila lui Bao-yu înlănţuit prin căsătorie de o femeie pe care nu o iubeşte constituie unele dintre episoadele remarcabile ale romanului.

Romanul de sinteză este de fapt romanul homofonic — expresie a spiritului sintetic chinez — ale cărui chei, cronotopi, ipoteze de autor, stiluri, procedee condensează, după logica sugestiei, într-un text unic, mai multe romane, mai multe lumi imaginare. Perceperea în simultaneitate a inextricabilelor ţesături de sensuri creează simbolic imaginea unui semn peste care plutesc depuneri monstruoase de stări inefabile şi sens.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă în jocul și destinul formelor epice din spațiul spiritualității vechi asiatice considerăm formele romanești de tip vedic și poetica lor care afirmă exuberanta proliferare a romanescului drept o *teză*, dacă față de aceasta acceptăm ideea că poeticile restrictive ale Orientului Apropiat (de la Sumer la Egipt, de la Egipt la vechiul Israel și Iranul avestic) joacă rolul unei *antiteze*, atunci poetica romanului chinez închide cercul ca o superbă *sinteză*.

Poetica romanescului vechi asiatic trăiește un moment de saturație sau de suficiență. Lumile Asiei prăbușite rînd pe rînd dispar din scenă. Izolarea Chinei a însemnat o șansă în conservarea unei structuri romanești unde se găseau codificate și exuberanța proliferării formelor epice de tip vedic, și rigoarea poeticilor restrictive alimentate de un fond nativ dar și de foarte importantele influențe ale poeticii iraniene. Asia nu mai este în stare, după ce își afirmă formulele epice defintive, de gesturi iconoclaste sau regeneratoare. Imensul rezervor de cultură aflat la incidența cu o spiritualitate nouă provoacă însă unul din miracolele culturii umane.

În marginile Asiei, la un hotar unde pentru ea începea barbaria și unde domnea confuzia de mai bine de cinci secole de la distrugerea celor mai îndepărtate culturi-bastion ale lumii asiatice (cultura minoică foarte tributară lumii egiptene, lumea troiană și cultura miceniană clădite amîndouă pe „solul" minoic și în genere asiatic), se ivesc premisele unei noi *teze*. Se știe că „popoarele mării" — ionienii, aheenii, dorienii — își instalaseră definitiv după secolul al XII-lea î.e.n. supremația în bazinul egeean, fiind fermenții unei noi civilizații. Pe coasta Ioniei, o structură romanescă nouă ce afirmă o mentalitate crea-

toare originală își începe destinul odată cu secolul al IX-lea î.e.n. Dacă *Odiseea* — considerată opera unui Homer obosit și inexplicabil fantast — este scrisă într-un stil ce ne vorbește astăzi de influența puternică și deloc surprinzătoare a poeticilor asiatice, *Iliada* ne apare drept o operă de concepție originală, am spune chiar polemică. În *Iliada* descifrăm trădarea lui Homer față de poetica romanului asiatic. Cunoscînd-o, el procedează ca și Aristotel peste cîteva secole față de geniul filozofic al lumii asiatice : preia, ca și cînd totul i-ar aparține, ceea ce servește artei sale epice și împinge izvoarele în uitare cu un totalitarism propriu logicii pragmatice a lumii sale. *Odiseea* a fost scrisă probabil de Homer înaintea *Iliadei*, cu fascinația modelelor epice egiptene, vedice, ebraice, babiloniene, cum și era firesc. Imitația și asimilarea sînt de altfel primele mișcări ale unei culturi ce începe să mijească, sau ale unei personalități în formare, după care urmează conștientizarea propriilor forțe, explozia vocii originale.

Mutația cea mai importantă operată de Homer în *Iliada* este una ce ține de un raport inedit al spațiului cu timpul. Poetica romanului asiatic, ce va irupe ulterior în romanul grec de sursă alexandrină, și-a calculat de obicei reperele printr-un destin proiectat să se miște într-un spațiu uriaș și un timp enorm al aventurii fizice sau spirituale. Călătoria a constituit mobilul epic primordial al epicii asiatice. Mișcarea personajului în spațiu, timp, idee este proprie și lui Rama, Ghilgameș, Setne, Iov, Bao-yu. Homer răstoarnă însă termenii problemei. Condensează o adevărată umanitate într-un spațiu riguros trasat unde o ține prizonieră, limitînd dimensiunea aventurii ; timpul real, enorm și fluctuant, este redus drastic iar dilatarea sa uriașă va fi o funcție psihologică ; geografia, din aburoasă (mitică, onirică, fabuloasă, vizionară), devine extrem de precisă (ceea ce au putut constata arheologii după 27 de secole descoperind Troia conform indicațiilor *Iliadei)* ; se face o veritabilă „hartă a lumii homerice" ; se inventează simetriile flagrante și contrapunctul epic ; se pune accentul pe relații ; se subordonează, într-un cuvînt, în mod strict, timpul, spațiul și ideea personalității umane. În locul omului — o funcție de timp și spațiu —, Homer pune la punct ecuația timpului și spațiului ca funcții ale existenței umane.

Scanned with OKEN Scanner

Iliada își ia ca subiect un moment al războiului troian care a durat, după precizările lui Homer, zece ani. Acest episod se desfășoară în al nouălea an al războiului. Mai clar, este vorba de tensiunile care agită cele două armate timp de cîteva zile în al nouălea an al conflictului. Între a șasea și a șaptea zi știm că se scurg douăsprezece zile. Spațiul este unul dat, ca în viitoarea tragedie. Unitatea de spațiu și timp se prefigurează subtil. De o parte se află cetatea lui Priam ; de cealaltă se găsesc tabăra aheilor, corturile, întăriturile, corăbiile cu care au venit și marea ; la mijloc se întinde neutru cîmpul de bătaie ca un decor sărac : un rîu numit Scamandru care, exasperat de nedreptatea zeilor, își va ieși în final din fire „angajîndu-se" în luptă directă cu Ahile, și un smochin singuratic, undeva aproape de meterezele Troiei, lîngă Poarta Scheeană, unde Hector ia cea mai importantă decizie a vieții sale. Sărăcia în elemente a cadrului pare să se îmbunătățească dacă acceptăm, plantate pe verticală, încă două „scene" sau două platforme : deasupra, platoul Olimpului și al Muntelui Ida unde se desfășoară conflictele zeilor, dedesubt, acvaticul de unde vin Tetis și Poseidon. Pentru narator esențiale de reliefat de astă dată nu sînt inițierea prin aventură, ispășirea, accederea simbolică la un adevăr, ci conflictul psihologiilor, al personalităților. Zeii gravitează în jurul destinelor umane și nu le determină. Agamemnon îl jignește pe Ahile din propria sa impulsivitate și fără amestecul nimănui. Nu există un aranjament venit din transcendent în această privință. Planul real al narațiunii își situează centrul în mijlocul scenei umane. Gestul lui Homer este atît de uluitor încît Aristotel în *Poetica* a considerat *Iliada* deosebită, prin compoziție, de toate celelalte texte epice pe care le cunoscuse. Teoreticianul înregistrase mutația produsă de pe aventură pe cadrul fix, segment al aventurii.

CRONOTOPII *Iliadei*, aceste centre în jurul cărora se organizează principalele evenimente și care, după Bahtin „oferă un teren potrivit, substanțial, pentru prezentarea în imagini a evenimentelor" [1], sînt *cetatea*, *tabăra* și *Olimpul*.

[1] M. Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, Edit. Univers, 1982, p. 474—483.

Scanned with OKEN Scanner

Pe măsura comprimării spațiului în imaginea artistică timpul se dilată prin aglomerarea de gesturi, relații, fapte, psihologii. Materializarea timpului în spațiu se produce prin acțiunile și trăirile înregistrate în perimetrul cetății, taberei, Olimpului. Mișcarea din cadrul imaginii epice devine amețitoare. Însumarea timpurilor epice personale umflă uriețesc timpul real (formele romanești asiatice mergeau cu precădere pe timpul real egal cu timpul epic trăit de un personaj cum ar fi Ghilgameș, Rama sau Mardoheu). Timpurile subiective din fiecare cronotop intră la rîndul lor în timpul specific *luptei* și al *așteptării*, timpii determinanți ai *Iliadei*. De aici decurge că, în esență, cronotopii esențiali ai *Iliadei*, aceia care dirijează centrele conflictuale sînt, în mod corespunzător timpilor amintiți, *lupta* și *așteptarea*. *Iliada* este o imensă tabără de luptă trăind o enormă așteptare în speranța a ceva care nu se mai produce. Întreaga construcție epică nu face decît să consacre un perpetuu moment zero, rezultantă a trei forțe ce se anulează reciproc. *Iliada* începe așa cum se termină. Dispariția din scenă a unor personaje nu modifică cu nimic raportul real de forțe. Știm de la narator că lupta va mai dura încă aproape un an, ceea ce, din unghiul textului atît de dens, înseamnă o eternitate. La rîndul lor, anticipările vocii auctoriale nu schimbă cu nimic din atmosfera de plumb a acestui război exasperant. Așteptarea uriașă cheamă secvențele în care tensiunile acumulate explodează. Pe cît de sălbatică va fi *lupta*, pe atît de insuportabile ghicim că au fost acele comprimări tensionate ale interiorității în *așteptare*. Reacțiile lui Agamemnon și Ahile, neliniștea personajelor crește din tensiunea așteptării. Procedeul a fost înțeles ulterior de tragici și de romancierii clasici și moderni : de la doamna de La Fayette, la Dostoievski, Kafka, Camus, Buzzatti, Julien Gracq.

Departe de a fi un „decupaj întîmplător" din ciclul troian, *Iliada* este pentru cititorul debarasat de prejudecăți de lectură o structură romanescă rotundă și suficientă sieși. Operele de artă trebuiesc judecate și în sine. Relațiile supratextuale absolutizate întrețin adeseori erori de situare. Finalul *Iliadei* (funeraliile lui Hector), prin sugestiile pe

Scanned with OKEN Scanner

care le dezvoltă (moartea eroului troian, incinerarea lui prevestesc simbolic distrugerea Troiei, anticipată și în capitolele anterioare de narator), poate fi echivalat cu finalul unui roman parabolic. *Iliada*, altfel spus, condensează pînă la a face neinteresantă orice altă informație adiacentă — toată istoria războiului troian — devenită veritabilă funcție psihologică în spațiul și timpul limitat al textului epic. Finalul deschis uzează desăvîrșit de tehnica simbolurilor sugestive.

Iliada este o ficțiune epică parabolică, scrisă după aproximativ patru secole de la consumarea războiului troian, în care autorul folosește informații precise, motive legendare și mitologice așa cum Th. Mann a scris *Iosif și frații săi* plecînd de la motive biblice. În măsura în care ne este interzis să considerăm acest ultim roman drept un „apendice" al Bibliei, tot așa nu are nici o rațiune subordonarea *Iliadei* unui ciclu eroic de legende. Informații privind un ipotetic final al destinelor *Iliadei* sînt de altfel oferite din belșug de autor sub forma prevestirii. Prin acest procedeu Homer își poate lua libertatea de a oferi textului său un final deschis, tot atît de sugestiv ca și o rană sîngerîndă. Iată o mostră din Cîntul XV unde, într-un discurs, Zeus face neinteresantă orice altă relatare despre războiul troian :

„Ei risipindu-se atunci, năvală vor da la corăbii
Unde tot colcăie-Ahile, iar el va oști pe Patroclu,
Dragu-i prieten, pe care-nainte sub ziduri la Troia
Hector apoi o să-l culce, în vreme ce el pologi-va
Droaie de tineri între care va fi și Sarpedon
Fiul meu. Și de necaz va ucide pe Hector Ahile,
Iar după asta eu face-voi neîncetat să urmeze
Dinspre corăbii dosirea troienilor pînă ce-aheii
Troia cea-naltă lua-vor apoi..."

În mod explicit găsim aici o delimitare tranșantă de romanele „exhaustive" ale unui destin (Ghilgameș, Rama, Moise). Pe Homer îl interesează evaluarea unor stări-limită, *a unei crize de destin* și nu *povestea* unei vieți. Dacă ar fi fost autorul romanului lui Ghilgameș, Homer s-ar fi limitat probabil fie la momentul înfruntării cu Humbaba,

Scanned with OKEN Scanner

exemplu de hybris, deoarece lezarea zeului Enlil îi împinge pe eroi spre dramă, fie la moartea lui Enkidu.

Timpul apoi — al trecutului eroic — din *Iliada* nu poate fi comparat decît cu „timpul atemporal" al romanului parabolic : un prezent etern fixat în memorie ca un timp scurs ilimitat, familiar nouă în ultimele decenii prin Kafka, Borges și Buzzatti. Față de *Deșertul tătarilor*, *Iliada* deține funcția unui arhetip.

Disociindu-ne de Auerbach [2] — care în *Mimesis* face o paralelă între textele homerice și cele biblice pentru a conchide că textele homerice sînt lipsite de tensiune — *Iliada* ne apare prin excelență ca un roman al tensiunilor, de o factură însă total diferită de acelea ale textelor cărora ea le este opusă. *Biblia* și *Iliada* sînt rodul a două mentalități, civilizații, concepții estetice, poetici cu totul deosebite. Comparația dintre ele nu este revelatoare decît din unghiul reliefării acelor procedee specifice care duc de fapt spre formularea expresivă a acelorași năzuințe eterne ale romancierilor.

După cum s-a putut observa într-un capitol anterior, textele biblice se nasc dintr-o raportare fundamentală, foarte tensionată a naratorilor față de divinitate. Homer este — din această perspectivă — un ateu. El scrie vizavi de scriitorul evreu cu o seninătate și o libertate de neimaginat. Acesta din urmă, elaborînd, folosește cu predilecție principiul figural conform căruia toate evenimentele și relațiile romanești se anticipă și se presupun într-o deschidere absolut infinită, personajele sale principale sînt selectate în virtutea apartenenței la o unică „familie" de spirite ce încheie pacte globale sau separate cu zeitatea. La Homer, dimpotrivă, zeii coboară cu încîntare în zonele omenescului ; ei sînt — am spune — asimilați. Legăturile de consanguinitate sînt absolut generale și de aceea netensionate. Toate personajele *Iliadei* au un strămoș divin și, simultan, fiecare zeu își afirmă paternitatea a numeroși descendenți pămînteni. Zeii pot fi parteneri, prieteni, tați, rude, mai mult sau mai puțin apropiate. Separați doar

[2] Erich Auerbach, *Mimesis*. Cap. *Cicatricea lui Ulise*, E.L.U., 1967.

Scanned with OKEN Scanner

spațial, ei formează o unică și organică comunitate de sînge dirijată de aceleași resorturi și interese.

Tot așa, afirmația lui Auerbach că „Homer nu cunoaște fundalul" asemeni textului biblic vine dintr-o aceeași simetrie absolutizată. Fundalul homeric, într-adevăr, nu are nimic cu încordarea textului ebraic care urmărește să-l țină pe cititor într-o tensiune morală extenuantă. Criza și tensiunea la Homer sînt dezvoltate prin cadru și nu prin fiecare frază, relație sau fragment narativ. Elementul „retardant" (frecventele digresiuni), opus de Auerbach tragicului, constituie o modalitate inteligentă de relaxare a crizei așteptării (echivalentă rememorării din romanul modern) care altminteri ar fi luat pe fiecare pasaj al textului o înfățișare paroxistică. Homer abate atenția, creează diversiuni obligatorii. Prezentul etern din prim-plan, necesitatea de a nu lăsa în penumbră sau nefinit nimic, „impulsul fundamental al stilului homeric de a reprezenta fenomenele perfect rotunjite, palpabile și vizibile în toate părțile lor componente, precis determinate în ceea ce privește relațiile lor spațiale și temporale", sînt la urma urmei specifice și tragediei. Dacă textul biblic poate fi comparat cu un tablou expresionist în care fiecare element urmărește să producă un șoc, textul homeric seamănă cu acele tablouri suprarealiste în care senzația de irealitate e produsă de un amănunt tulburător plantat într-o ambianță corectă, amănunt care condensează într-un concept sensurile plastice.

Fundalul homeric este conceptual. Reliefarea uniformă înfășură ca într-un manșon de lumină stranie predispoziția unei umanități războinice de a trăi la modul tragic. Funcția tragediei la Homer nu se manifestă doar din rațiuni estetice. Spre deosebire de *Vechiul Testament*, unde se produce prin represaliile zeului discreționar ce impune creatorului un cod etic inhibant, tragicul are la Homer un rol profilactic, acela de a crea o masă de oameni aptă să întrețină, în spațiul limitat, tensiunea regeneratoare. Tragicul homeric e o formă de incitare și de efervescență a spiritelor, echivalent al lucidității politice din lumea contemporană.

Scanned with OKEN Scanner

Mişcarea umanităţii *Iliadei* este fundamentată de relaţii precise, nu atît pe verticală cît pe orizontală. Homer nu se rezumă la spectacolul lor ci duce această spiritualitate în mişcare către o deschidere infinită, incomensurabilă. Faţă de poetica romanului asiatic, poetica *Iliadei* consemnează culminaţia raţionalului. Nimic nu rămîne aici implicit. Totul se exteriorizează epic sub reflectorul raţiunii. Gîndirea zeilor şi a oamenilor se manifestă explicit în discurs. Resorturile psihologice sînt descrise cu grijă. *Iliada*, rezumată, explicată, descrisă dar mai puţin *interpretată*, ne apare de aceea ca o parabolă a existenţei — prizoniera unui spaţiu închis, conflictual —, menită să se macine în tensiunea tragică a aşteptării spre împlinirea destinului prestabilit.

Înaintea lui Aristotel care intuise originalitatea polemică a *Iliadei*, Platon face în *Statul* precizări extrem de importante pentru noi. Platon observă că deseori „poetul vorbeşte în numele său, neîncercînd să ne facă a ne închipui că ar vorbi altcineva decît el. Cele ce urmează, însă, el le rosteşte ca şi cum el însuşi ar fi Hrises, străduindu-se pe cît îi stă în putinţă să ne facă să credem că nu Homer e cel ce vorbeşte, ci bătrînul preot. Aşa a întocmit el aproape toată istorisirea cu privire la cele ce au avut loc la Troia, în Itaca şi păţaniile din întreaga *Odisee*“ [3]. Platon remarcă în acest pasaj, după toate aparenţele deosebirea, în tehnica narării, dintre *povestire* şi *roman*, acesta din urmă folosindu-se de vocea autorului şi de vocea personajelor sau a naratorilor dramatizaţi. Platon îl suspectează pe Homer pentru iluzia pe care vrea să o creeze. Cine vorbeşte în discurs, se întreabă în subtext Platon, Homer sau Hrises ? Naratorul sau personajul ? Se poate accepta, am adăuga noi, ideea naratorului impersonal ce face loc personajului, sau prin personaje vorbeşte totuşi acel narator implicat „descoperit“ de retorica modernă ? Disputa e şi azi la fel de actuală, dar meritul lui Platon e de a sesiza că, din amestecarea vocilor autorului şi personajelor sau naratorilor diverşi, ia naştere un text epic ce nu are nimic nici cu poezia şi nici cu teatrul sau povestirea. Acest „text“ nu este altul decît romanul.

[3] Platon, *Statul*, în *Arte poetice. Antichitatea*, Editura Univers, 1970, p. 108.

Scanned with OKEN Scanner

Iliada se desfășoară efectiv, după cum am precizat, într-o unitate de timp bine delimitată. Acest procedeu stă și la baza concepției despre timp a romanului modern : o unitate de timp limitată (o zi la Joyce, cîteva zile în *Zilele* Virginiei Woolf etc.) poate fi un revelator excelent al fluviului interior atît de bogat al conștiinței și al angrenajului uriaș de relații în care este prinsă ființa umană. Unitatea de timp într-un spațiu limitat a fost intuită ca un creuzet de o importanță psihologică și tensională de excepție. Cele cîteva zile și nopți „homerice" de acțiune efectivă în plan epic rivalizează din această perspectivă cu cei paisprezece ani de aventură ai lui Rama, Tripitaka sau Bao-yu.

La Troia luptă o armată multinațională. Ca într-un veritabil război al lumilor, aici se înfruntă coaliția *Orientului* poliglot (mezii, tracii, carienii, perșii, iranienii etc.) cu aceea a *Occidentului* ce afirmă o unitate etnică (aheii, beoții, foceienii, locrii, abanții, arcadienii, chefalienii, etolii, cretanii, mirmidonii, enienii, perebii etc.). În prolog, un rezumat succint al vocii auctoriale precizează încă din primele fraze reperele temporale și spațiale ale romanului. *Ne aflăm în a zecea zi* a unei teribile molime care macină tabăra aheenilor. În acest timp între cele două tabere s-a instalat armistițiul. *Romanul debutează deci efectiv după 9 zile de pace.* Acea pace echivalentă în textul lui Homer cu *așteptarea*, deci cu tensiunea. Nenorocirea aheenilor a fost provocată de Agamemnon care a refuzat să o înapoieze pe Hriseis preotului și tătălui ei Hrises, protejat al lui Apolo. Hriseis fusese luată de Agamemnon în captivitate cu mulți ani în urmă — cel puțin zece — într-un război sîngeros ce nu avea nimic cu Troia. Deși sîntem înaintea Troiei, *Iliada*, debutează cu un conflict „netroian" care se va răsfrînge însă în chip spectaculos asupra celor două tabere. Deși răscumpărarea oferită de Hrises e bogată, lacomul Agamemnon pare totuși atît de atașat de Hriseis, încît afirmă răspicat că femeia „chiar cărunți-va-n robie / Tocmai în Argos acasă la mine, de țara-i departe, / Pînză țesînd și culcîndu-se alături de mine" [4]. Drept pedeapsă, Apolo dezlănțuie ciuma.

---

[4] Citatele din text provin din ediția Homer, *Iliada*, în românește de G. Murnu, ESPLA, 1959.

Scanned with OKEN Scanner

Prima zi efectivă de acțiune epică, urmînd altor zile presupuse de „relaxare", începe departe de orice zgomot al războiului, ca o zi de pace. În acest colț al Asiei Mici, o imensă armată adusă de o flotă impresionantă a întemeiat o societate războinică ce viețuiește, luptă sau vegetează prin ritualuri și tabieturi sociale sau casnice. Ele au construit din anormal o alternativă a normalității. Pare că sînt aici de cînd lumea ; corăbii comerciale din toată Marea Egee îi aprovizionează de ani de zile pe ahei cu vin din cel mai bun, femei, arme și alimente ; în schimbul lor sînt dați talanți sau prizonierii prinși pe cîmpul de luptă, care, prin oficine specializate, sînt răscumpărați de troieni ; armurile furate de la cadavre asigură un comerț rentabil. Rivalii conviețuiesc într-o simbioză stranie : Menelau știe că dincolo de cîmpul de luptă se găsește Elena, iar aceasta se arată adeseori pe ziduri pentru a-și saluta rudele ahee. Troia, la rîndul ei, își întemeiază, în mijlocul asediului absurd, un mod de existență : coalizează prieteni, tratează cu aheii, își desfășoară viața în noile reguli impuse. Anormalul apare ca normal. Tensiunea modifică, radicalizează două lumi. De o parte și de alta, după primul șoc, se produce o readaptare care creează un alt tip de existență, într-o încordare creată de cei doi poli cu sarcini spirituale diferite. De aceea este posibil ca, în cel mai curtenesc mod, troienii să respecte dezbaterea aheilor și, mai înainte, zilele grele ale molimei. Nimic nu tulbură sfatul ostășimii convocate de Ahile. După toate armistițiile, regula este însă ca toți să se reîntîlnească pe cîmpul de luptă, să se salute politicos, să se hărțuiască și, eventual, să moară. Prezența permanentă a morții, sîngele, rănile hidoase fac parte din recuzita tragică a cadrului epic.

În această primă zi Ahile îl sfătuiește pe Agamemnon să renunțe la Hriseis. Prorocul Calha avertizează că, în caz contrar, va fi vorba de o nenorocire. Deși i se vorbește cu politețe, Agamemnon reacționează furibund. Da, o cedează pe Hriseis, dar trimite imediat oameni în corturile lui Ahile să o ia ca despăgubire pe iubita acestuia, Briseis. Ca răspuns la ofensă, Ahile anunță că se retrage din

Scanned with OKEN Scanner

luptă și o roagă pe mama lui, zeița Tetis, să vorbească cu Zeus. Dorește ca troienii să-i împingă pe ahei pînă la corăbii pentru ca aceștia să-și dea seama ce înseamnă absența lui Ahile. La Zeus, Tetis are audiență. Hera simte că s-a pus ceva la cale fără știrea ei, dar se retrage la amenințarea lui Zeus.

În timpul nopții, Zeus comandă un vis „momitor" pentru Agamemnon. În zori acesta se scoală cu speranța unei victorii rapide.

Cea de a doua zi debutează cu un sfat al căpeteniilor. Aici Agamemnon își povestește visul. Afirmă că este sigur de victorie. Înainte de luptă vrea totuși să testeze printr-un vicleșug starea de spirit a armatei : îi va îndemna pe ostași să părăsească lupta. Numai că întreaga armată se și repede la corăbii. Va fi oprită de căpetenii și moralizată. Se fac jertfe, se dă ospățul de rigoare, se pregătesc armele. Lîngă Scamandru se va desfășura apoi lupta, nu înainte ca Homer să treacă în revistă „toți căpitanii și vasele toate" din ambele tabere, nu înainte ca troienii, ce țineau la rîndul lor un sfat, să fie preveniți de emisari divini. Pe cîmpul de luptă troienii chiuie iar danaii „pășeau pe tăcute suflînd a turbare". Punctul culminant este dat de înfruntarea lui Paris cu Menelau înaintea celor două armate. Paris e înfrînt și încalcă pactul ce îi pretinde, în situația dată, să o înapoieze pe Elena. Zeii se ceartă pentru supraviețuirea cetăților. Taberele adverse intră în luptă. Tidid Diomede face ravagii între troieni. Zeii protectori angajați de partea celor două armate ajung să se bată între ei ; răniți, cer ajutorul lui Zeus. Hector ucide pe oricine îi iese în cale ; într-o pauză a luptei își vizitează familia. Împreună cu Paris pe care îl moralizează aspru, reintră în bătălie. Se înfruntă cu Aias Telamonianul, dar cei doi sînt despărțiți de zei. Aheii cer un răgaz să-și îngroape morții. Troienii le sugerează lui Paris și Priam să o înapoieze pe Elena, dar renunță convinși de rege. La rîndul lor troienii doresc un răgaz ca să-și îngroape morții.

În cea de a treia dimineață troianul Ideu merge în solie la Agamemnon pentru a preciza că Elena nu le va

Scanned with OKEN Scanner

fi nicicînd înapoiată şi pentru a perfecta armistiţiul. Aheii şi troienii strîng leşurile, pregătesc rugurile în vederea incinerării, spală sîngele de pe armuri.

Între timp danaii pun la punct întărituri gigantice de apărare. Astfel se scurge această zi în care Poseidon se plînge iritat de construcţia aheilor din marginea mării. Ospăţul dintre cele două tabere ce benchetuiesc se încheie ca şi negoţul obişnuit al ostaşilor ahei cu sclavi, arme, piei, vin.

În cea de a patra dimineaţă „Zorile-n văl şofraniu pe pămînt se iviră, cînd Zeus, / Fulgerătorul ceresc, a făcut adunare cu zeii / Sus pe-a Olimpului culme". El le interzice să intervină pe cîmpul de luptă. De pe muntele Ida va contempla lupta. Aheii sînt acum în vădită inferioritate. (Toată epica homerică nu face de altfel altceva decît să afirme că troienii n-ar fi fost înfrînţi fără ajutor divin.) Cînd zeii stau deoparte, troienii învinge. Este modul lui Homer de a sugera superioritatea strălucitei civilizaţii troiene şi de a-şi exprima subtil mirarea că ea a putut fi înfrîntă. Reiese totuşi că rafinamentul asiatic nu se poate opune războinicilor de profesie. *Iliada* e scrisă cu o netă simpatie pentru troieni şi antipatie pentru aheii lacomi, laşi, certăreţi, inferiori în ceea ce priveşte nivelul de cultură. În „zilele" narate de *Iliada,* Zeus este de altfel de partea troienilor, iar luptele nu se sfîrşesc decît cu triumful troian atît timp cît zeii nu au voie să intervină de nici o parte. Ura teribilă a noilor veniţi faţă de o civilizaţie superioară, uriaşul lor complex de inferioritate sînt transferate de narator în spatele zeilor.

În această zi epică Hector face prăpăd printre ahei. Sîntem de fapt în a doua zi de luptă a acestei naraţiuni romaneşti, iar Hera şi Poseidon sînt revoltaţi de pasivitatea lui Zeus. Este rănit Teucru de către Hector. Hera o previne pe Atena iar aceasta se travesteşte în hainele lui Zeus ; dar sînt drastic oprite. Destinul, le previne Zeus, este decis : pînă nu va fi ucis Patroclu şi nu va reintra Ahile în luptă, troienii vor fi în chip absolut biruitori. Se lasă seara spre tristeţea troienilor în avans şi fericirea danailor în impas. Lîngă rîul Xantos, Hector ţine sfat cu oastea şi hotărăşte să înnopteze pe cîmpul de luptă. Jertfe

Scanned with OKEN Scanner

bogate sînt aduse zeilor de această ceată de bărbaţi puternici, exemplare ale unei civilizaţii strălucite în declin. În înserare, sub bolta plină de stele, singuri pe cîmpul de luptă, ei retrăiesc beţia calmă a încrederii într-o victorie amăgitoare. Ştim că sînt destinaţi pieirii. Ştim că sprijinul pe care mizează nu există. Sînt în mîna destinului, împinşi să aştepte o victorie ce le va aduce pieirea ; atmosfera aparent calmă şi senină dar teribil de tensionată pe fundalul atîtor intrigi, clipa prezentă de victorie faţă de viitoarele dezastre, aşteptarea din finalul Cîntului al VIII-lea sînt de un tragic nespus (preferăm să o citim fără separarea versurilor) „Vîntul de pe cîmpie purta înspre cer mirodenia cărnii arse pe-altare de ei, dar nu voiau zeii s-o guste ; N-aveau plăcere, urau pe Troieni şi pe Priam şi Troia. Dar cu încredere-n sine pe cîmpul de luptă troienii stau peste noapte păzind pe la multele focuri aprinse. Cum se arată pe boltă mîndreţea de stele în jurul lunii frumos luminate, cînd molcom, senin e văzduhul ; Văile atunci, singuratice piscuri şi culmi răsărite ies la lumină, că nemărginit se dezvăluie cerul ; Stelele toate se văd, de se bucură-n sine păstorul ; Tot aşa multe la număr păreau între vase şi Xantos vetrele aprinse de oastea lui Hector înaintea cetăţii. Mii de jeratice ardeau pe cîmpie şi-aproape de ele Cîte cin'zeci de oşteni vegheau cît e noaptea de mare, Caii pe-alături din orz şi alac ronţăiau la tot carul ; Şi aşteptau Dimineaţa să vie pe tronu-i de aur..."

Noaptea în care troienii veghează este agitată şi pentru aheii înfricoşaţi. Starea depresivă a armatei aşteptînd o victorie care nu mai vine e comparată de narator cu furtuna de pe mare adusă „de vîntul miazănoptiu şi-apusean din Tracia". Agamemnon cutreieră tabăra şi îşi cheamă căpeteniile. Plînge de necaz. Înţelege că a fost victima unei farse. Vrea să se împace cu Ahile, să-i dea tot ce doreşte acesta chiar şi fata sa în căsătorie numai pentru a-l determina să reintre în luptă. Ahile însă îi respinge pe soli. Ulise nu are nici un succes diplomatic. El îi transmite lui Agamemnon sfatul lui Ahile de a părăsi lupta. Dar Tidid Diomede, care nu se sperie de antipatia lui Zeus, calmează lucrurile : nimeni nu va da înapoi. Căpeteniile se risipesc.

Scanned with OKEN Scanner

În cort, Agamemnon se cutremură văzînd pe platou focurile taberei troiene, „cîntarea din fluier şi nai şi larma de oameni. Cînd apoi iar se uită şi vede pe ahei la corăbii, smocuri de păr de la plete cu mîna-şi smulge". Insomnia lui Agamemnon i se transmite şi lui Menelau. În toiul nopţii cei doi merg la Nestor. Sînt treziţi pe rînd Aias, Ulise, Tidid. Pe cîmpul de luptă ei se aşază roată pentru a ţine sfat. De o parte sînt troienii temporar victorioşi ; de cealaltă aheii. Şi atunci ei pun la cale o diversiune : „Tidid şi Ulise ,ca o pereche de lei înaintează în beznă de noapte printre măceluri şi leşuri şi arme şi chiaguri de sînge". Paralel, Hector ţine sfat cu căpeteniile sale şi hotărăşte acelaşi lucru : diversiunea în tabăra aheeană. Rezultatul va fi că troianul Dolon trimis într-o incursiune obişnuită de recunoaştere e ucis fără pic de onoare de ahei care, intraţi în tabăra troiană, îl ucid sălbatic în somn pe temutul Resos, conducător al tracilor, după care îi fură armele şi caii faimoşi.

Cea de a cincea zi, adevărată zi de un an, debutează sub semnul isprăvilor nocturne. Aheii îndemnaţi de Agamemnon prind curaj. Par în avantaj. Troienii indispuşi de masacrul nocturn sînt la rîndul lor în aşteptare. Lupta începe mai cumplită ca oricînd. Armele, toaleta de război a lui Agamemnon şi ploaia de sînge prepară o dată în plus tensiunea aşteptării care va exploda sîngeros. Pe cîmpul de luptă de astă dată îşi etalează măiestria însuşi Agamemnon. Ulise şi Tidid luptă împreună. Unul cîte unul însă aheii importanţi sînt scoşi din luptă : răniţi sau speriaţi, „pletoşii" ahei cedează terenul celor „cu păr neted şi lins". Nestor şi Ulise fug la corăbii în căutare de forţe proaspete. Ajung la Peleu, Patroclu, Ahile. Nestor sugerează travestirea lui Patroclu în armura lui Ahile. În acest timp armata ahee se retrage în degringoladă. Troienii ajung la corăbiile ahee. Bătălia se dă acum la şanţurile, meterezele, turnurile de apărare ale agresorilor aheeni. Încleştarea este năprasnică. Superioritatea armamentului ahean apare totuşi evidentă. Troienii nu îi pot ucide totdeauna deoarece suliţele lor, care lovesc fără greş, nu le pot pătrunde decît rar platoşele. Oaze de meditaţie se pierd în

Scanned with OKEN Scanner

avalanșa încleștării. Victoria amănuntului războinic e hotărîtoare. Pentru a-i stăvili pe troieni, Hera îl incită erotic pe Zeus ; acesta adoarme iar Hector, rănit, leșină. După un intermezzo zeiesc, Hector reintră în luptă ; ideea e de a da foc flotei ahee. Cele două forțe egale, Hector și Ahile, se presupun permanent dar nu se vor întîlni decît în final, cînd tensiunea așteptării refulează în forme paroxistice. Admirîndu-l pe Hector, naratorul nu face altceva decît să creeze un contrast tragic. Patroclu neliniștit îl contaminează pe Ahile de neliniște, ale cărui ură și dispreț față de Agamemnon sînt totuși copleșitoare. Sub semnul inteligentului Apolo, protectorul spiritului și artelor, troienii îi hăituiesc pe aheii protejați ai zeiței Palas. Aias e încolțit. Nemaiputînd răbda, Patroclu intervine travestit. Îndoiala, nehotărîrea lui Zeus cu privire la regele Sarpedon, fiu iubit, luptător în tabăra troiană, e decisă de destinul necruțător. O mișcare nebună, o viteză fantastică a întîmplărilor și imaginilor hotărăște ca în cronotopul luptei să domnească *viteza* prin excelență. Vuietul scuturilor copleșește. Un panoramic al leșului lui Sarpedon e de o forță teribilă. Homer-naratorul cunoaște perfect rațiunea lui Zeus-demiurgul, deloc ascunsă ca la naratorii evrei. Pe de altă parte, așa cum El conversează cu Satan, și aici Zeus e adus în text pentru a conversa, de pildă, cu Apolo. Dacă Moise fusese însă inițiat de divinitate, aceea care îi comunică textul ce trebuie transmis, Homer în chip vădit își imaginează, forța de convingere și adevărul izvorînd la el din perfecțiunea textului epic.

În toiul luptei Hector se întîlnește cu Patroclu. Se face seară. Primul îl ucide pe prietenul lui Ahile. Lupta cumplită dată mai înainte pentru trupul lui Sarpedon se repetă acum pentru acela al lui Patroclu. Hector pune mîna pe armele lui Ahile. Eroul zilei este Hector. Degringolada aheilor, jalea pînă la nebunie a lui Ahile o determină pe Hera să încheie mai repede această zi teribilă pentru a-i salva pe ahei.

Noaptea, Ahile cere mamei sale noi arme pe care Hefest i le va meșteșugi cu strălucire. Va intra în luptă, spre

Scanned with OKEN Scanner

nefericirea zeiței Tetis care știe că imediat după victoria asupra lui Hector se apropie pentru fiul ei sorocul morții.

Cea de a șasea zi îl aduce pe Ahile, căruia Agamemnon i-a înapoiat tot ce-i luase, în fruntea oastei. Zeus le dă zeilor mînă liberă. Cele două tabere reîncep lupta. După atîția ani fiecare cunoaște foarte bine datele fizice și psihice ale oricăruia dintre adversarii săi redutabili. Ahile furibund îi caută de aceea metodic, făptuind adevărate masacre care îl revoltă pînă și pe rîul Scamandru. Zeus se amuză cum oamenii și zeii se bat cu înverșunare. Iar Hector știe că trebuie să dea lupta hotărîtoare. Eneas, pe punctul de a fi ucis de Ahile, este salvat de mama sa, Afrodita. Dar Licaon e ucis. Hector, singur pe cîmpul de luptă, sfîșiat de pasiunea pentru viață și de sentimentul eșecului, așteaptă înfruntarea decisivă lîngă Poarta Scheeană. Cînd îl vede pe Ahile e cuprins însă de o groază irațională și fuge. De pe metereze toată Troia îl roagă să se refugieze în cetate. Amăgit de Palas, acceptă lupta care este inegală : de o parte omul, de cealaltă brațul cu arme de neînvins. Ahile îl ucide pe Hector în chip sălbatic. Dar troianul murind îi prevestește acestuia grabnica moarte. Lînă Poarta Scheeană, Ahile se simte pionul unei înscenări absurde căruia i se promite, în schimbul unei crime, gloria. Trupul lui Hector este, conform obiceiului războinic batjocorit. Ahile se supune sfîșiat scenariului eroic. În Troia domnește jalea. De cealaltă parte a cîmpului de luptă, la căpătîiul lui Patroclu, Ahile bocește sălbatic. În Olimp, Tetis plînge inevitabila moarte a lui Ahile. Paralelismele între polii tensiunii epice sînt extraordinare. *Se lasă noaptea.* Lui Ahile îi apare în vis Patroclu ca semn ultim al marii lor prietenii.

În cea de a șaptea zi Ahile organizează înmormîntarea lui Patroclu. Își taie pletele pe care le depune în mîinile defunctului. Pregătește minuțios mormîntul care va fi peste puțin timp și al lui. El privegheză ziua și noaptea rugul care arde.

În ziua a opta, Ahile strînge rămășițele lui Patroclu și deschide jocurile în onoarea defunctului. Ori de cîte ori jalea îl cuprinde, batjocorește trupul lui Hector. Rugul, purtînd ca un rod straniu cadavrul prietenului și înțesat

Scanned with OKEN Scanner

de cărnurile dușmanilor, arsese monstruos. Ahile rememorează vremile trecute. Această profanare a trupului lui Hector nu este pe placul zeilor.

Trec douăsprezece zile de armistițiu.

A noua zi a romanului debutează cu un discurs al lui Febus-Apolo anti-Ahile. Imprecațiile Hecubei sînt și ele paroxistice. Sfătuit de vocea conștiinței sau de Iris purtînd solia divină, Priam pleacă să ceară trupul lui Hector, iar Ahile e pregătit de Tetis să îl cedeze.

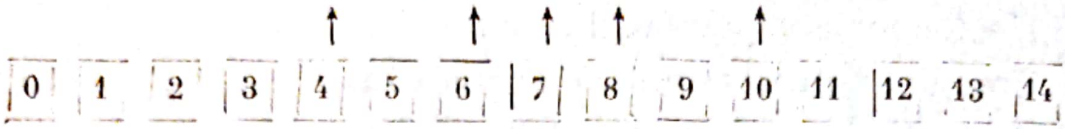
Noaptea Priam intră în cort, pe furiș, la Ahile. Acesta e tolerant deoarece se vede pe sine proiectat în condiția lui Hector, asemeni lui Ghilgameș înaintea cadavrului lui Enkidu. Monologul lui Ahile care plînge alături de Priam, odinioară domn peste Lesbos, Frigia, Helespont, precizează precaritatea condiției umane. Îi promite un nou armistițiu pentru a-și înmormînta fiul, pe Hector. Priam pleacă împreună cu trupul fiului său pe furiș, în miez de noapte, îngrozit că ar putea să dea ochii cu Agamemnon.

Zorii zilei a zecea îl prind în Troia. Înmormîntarea lui Hector în dimineața celei de a treisprezecea zile de la moarte este simetrică, pînă la imitație, aceleia a lui Patroclu. Rugul își trimite funebru în acest final flăcările spre cer prevestind mistuirea Troiei. Sîntem într-o pauză a înfruntării. Tensiunile cresc iar enorm. În jurul mormintelor lui Hector, Patroclu și Ahile așteptarea celor două tabere prinde consistență materială.

Dacă vom considera timpii luptei drept timpi accentuați și tot ceea ce se desfășoară în afara acestora drept timpi neaccentuați, dacă vom avea în vedere apoi temporalitatea acreditată de prolog (un moment zero indefinit temporal dar sugerat de comentariul epic, apoi cele 9 zile de molimă și deci de armistițiu) și de către epilog (înmormîntarea lui Hector cu zilele de armistițiu reglementare), atunci succesiunea epică a zilelor și nopților acestei capodopere ne apare ca o desfășurare de 15 nuclee epice tensionate diferit, după modelul, de altfel sur-

Scanned with OKEN Scanner

prinzător de modern, al unei game necanonice cu accente simetrice distribuite după cum urmează : (fig. 1)



Rezultă că primii timpi sînt neaccentuaţi, cel numerotat cu numărul patru este accentuat, cu numărul cinci neaccentuat, cei cu numerele şase, şapte şi opt sînt accentuaţi şi aşa mai departe. Al optulea nucleu epic (central, numerotat cu cifra şapte) deţine şi paroxismul tensional al romanului. Construcţia epică privită astfel are o linie perfect simetrică. Structura romanescă se afirmă la Homer în funcţie de accepţia pe care o are timpul în spaţiu, de „timbrul" acestuia în cronotopul *aşteptării* şi al *înfruntării*. În textele biblice, timpul eternizat nu depinde de spaţialitate ci de relaţia spirituală postulată epic, a eului creator şi a personajului cu zeitatea, de *pactul* separat. În poetica vedică, timpul şi spaţiul sînt estompate de modalitatea de retragere din karma pentru topirea în sufletul universal ; în romanul lui Ghilgameş, obiectele în spaţiu, materialitatea cadrului ucid timpul, iar în proza egipteană obsesia temporală disproporţionată nu se mai poate ajusta la nici un spaţiu. Tipul de tensiune creat în *Iliada* poate fi considerat sursa poeticii romaneşti şi a retoricii clasice ; ea acreditează pe lîngă simetria compoziţiei (şi circularitatea ei) ideea de *construcţie* epică efectivă a tensiunii după legile sufleteşti şi mentale ale omului atic. Rigoarea ei va deveni un veritabil tipar sacralizat de poetica romanului latin (*Eneida* lui Virgiliu este un exemplu) sau de aceea a clasicismului european.

În acest sens merită relevată importanţa ideii de simetrie compoziţională la Homer, acea simetrie care stă la baza legilor armoniei. Faţă de poetica romanului asiatic, unde simetria se naşte în general din necesitatea de a se crea o antiteză, la Homer ea este destinată să deţină rolul ritmului din fraza muzicală. Pilon al ansamblului epic, simetria se substituie bătăii de metronom sau măsurii muzicale, creînd extraordinare tensiuni dramatice şi oferind — odată cu melodicitatea contrapunctică — perspectivă acţiunii epice din prim plan. Deoarece Homer nu

Scanned with OKEN Scanner

știe să se folosească în narațiune de locuțiunea „în același timp", iar prezentul este timpul favorit al verbului, toate elementele par înșirate în text fără relief, ca pe o ață. (Să fie oare întîmplător că limba greacă îi permitea lui Aristotel să vorbească de *prezenturi* și să afirme că verbele la timpuri neprezente nu sînt verbe adevărate ?) *Homer merge în ILIADA pe triade temporale armonizate în cadrul fiecărui nucleu unde guvernează totodată un timp accentuat sau neaccentuat.*

Este mai limpede poate acuma țesătura zăpăcitoarelor variații temporale ale *Iliadei,* cauza acelei senzații de contracție brutală sau dilatare monstruoasă a unui timp altminteri riguros determinat, impresia că ne rătăcim, că pierdem sentimentul timpului epic parcurgînd-o. Timpii antitetici dezvoltați de un același mobil epic modulat însă în cronotopi diferiți, timpi integrați la rîndul lor tensional în timpul general al fiecărui nucleu epic, creează o arhitectură temporal-emotivă în simetrii stricte. Paris, de pildă, o fură pe Elena, femeia lui Menelau, ceea ce dezlănțuie nenorocirea în cetatea Troia ; Agamemnon i-o ia lui Ahile pe Briseis, ceea ce provoacă catastrofa în tabăra aheeană. Tetis îl tulbură pe Zeus, uzurpă autoritatea Herei, obține afecțiunea și ajutorul divinului, ceea ce conduce la marile certuri și lupte între olimpieni. Motivul femeii aducătoare de nenorocire este astfel modulat alături de multe altele. La Troia, apoi, supărarea dintre Priam și Eneas sau Hector și Glaucos sînt publice și păguboase pentru cetate ; pentru ahei, supărarea dintre Ahile și Agamemnon face ravagii ; în Olimp, neînțelegerile dintre Zeus și Hera iau forme paroxistice. Înmormîntarea lui Patroclu de către ahei este și ea simetrică celei a lui Hector la troieni și a lui Ahile de către olimpieni ; deși încă în viață și în plin succes, Ahile își prepară cu grijă înmormîntarea, iar Tetis, împreună cu tot Olimpul, e pregătită să o săvîrșească. Motivele travestirii și ale metamorfozelor, ecou deloc neglijat al prozei egiptene, sînt și ele la fel de bine modulate : Zeii se travestesc în permanență, Atena nesfiindu-se să îmbrace chiar armura lui Zeus. Patroclu vine pe cîmpul de luptă în armura lui Ahile, iar Hector se înfruntă cu Ahile

Scanned with OKEN Scanner

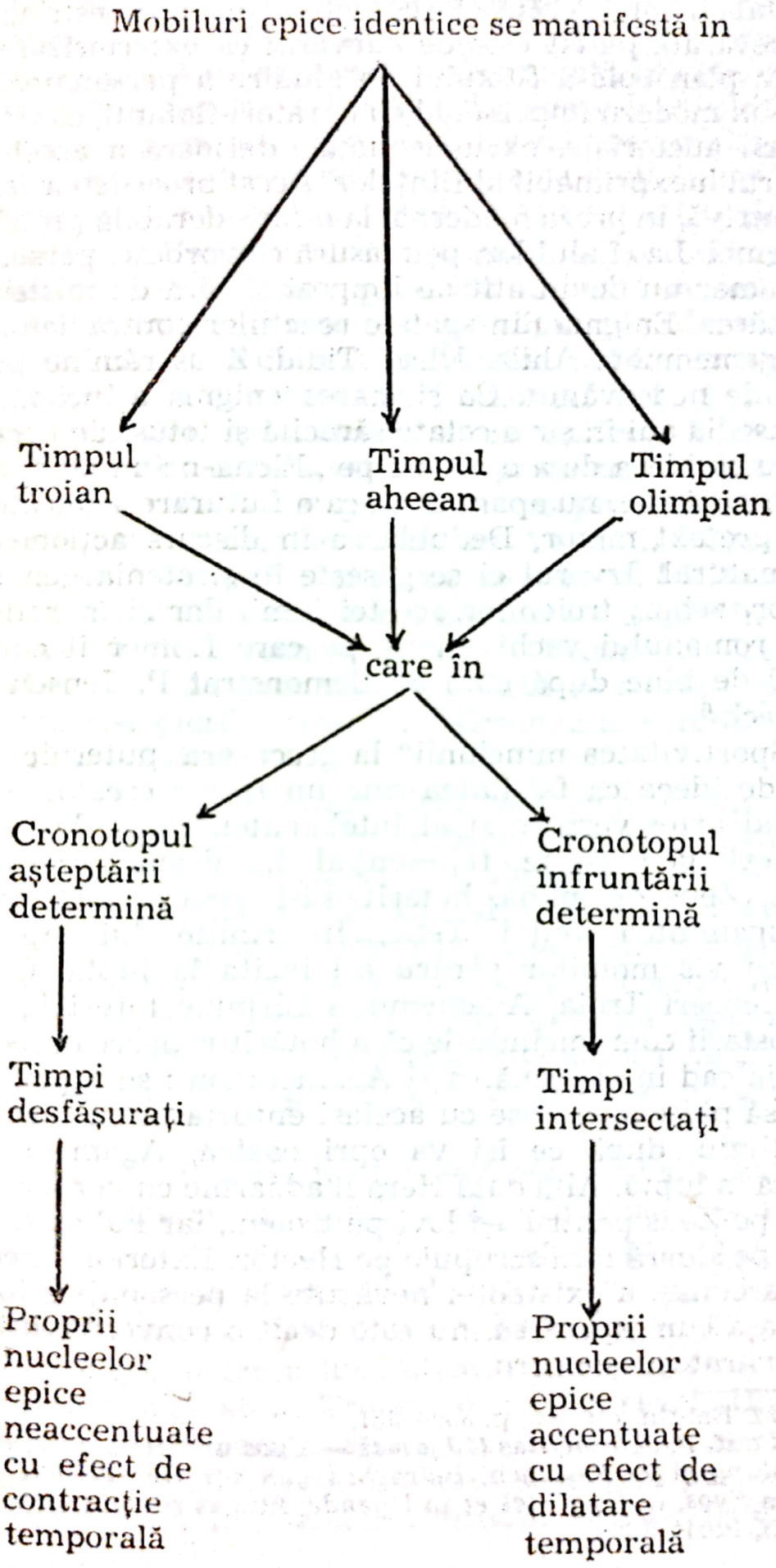
purtînd armura acestuia, ceea ce poate fi înţeles ca o luptă a lui Ahile purtînd arme divine cu propria sa imagine pămîntească. Laşitatea are acelaşi regim melodic : Paris fuge în chip laş de pe cîmpul de luptă ; Ulise sau Menelau trebuie să fie îndemnaţi drastic să intre în luptă, iar Menelau şi Agamemnon se retrag ori de cîte ori încleştarea ia forme anarhice ca să nu mai vorbim de laşitatea aheilor în general ; laşitatea zeilor, labilitatea lor merg şi ele ierarhic de la Zeus însuşi spre toţi ceilalţi.

Triada timpilor simetrici — troian, aheean, olimpian — funcţionează deci diferit după regimul nucleelor accentuate sau neaccentuate, conform cronotopilor guvernanţi ai romanului — cronotopul *aşteptării* şi al *luptei*. Cronotopul aşteptării obligă triada timpilor simetrici la *desfăşurare* (succesiune). Aceasta este proprie nucleelor *epice neaccentuate*. Rezultatul apare sub forma unei contracţii temporale în respectivele nuclee. În succesiune, timpii relatării, rezumării, dramatizării se suspendă reciproc iar senzaţia epică este de temporalitate (o zi de pildă) amputată. În cronotopul luptei, triada timpilor simetrici funcţionează diferit, prin *intersectare*. Nucleele epice accentuate, cărora ea le este proprie, se susţin reciproc ; acestea cunosc fenomenul de supradilatare temporală aşa cum se poate vedea din schema paginii următoare.

Dacă în *Spre far*, prin transcrierea fluxului interior de gîndire şi senzaţii a mai multor personaje, Virginia Woolf dimensionează urieşesc prima zi a romanului, însumarea trăirilor individuale prin intersectarea timpilor antitetici cărora personajele le aparţin în nucleele epice accentuate are în *Iliada* o funcţie identică. Nu întîmplător episoadele care supradimensionează o unitate de timp sînt cele ale înfruntării efective într-o situaţie limită cînd timpul real, obiectiv, devine timp interior, trăire tensionată, durată.

În *Iliada* timpul în care tensiunile interioare explodează se afişează epic, cu alte cuvinte prin intersectarea timpilor antitetici în nucleele epice accentuate. Supradimensionarea temporală constituie marca timpului interior. Contrar celor ce susţin că, „pentru grecul epocii clasice orice existenţă era vizibilă şi audibilă“, că el „este cu totul în exterior“ fiindcă „în principiu el nu cunoaşte (de fapt) nici o existenţă nevăzută şi mută“, aceasta (viaţa interioară mută, reflecţia mută, durerea mută) fiindu-i străină deoarece ea ar fi apărut odată cu misticismul de influenţă

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

orientală [5], considerăm că respectiva supoziţie este tot atît de adevărată pe cît este de adevărat că exteriorizarea totală în plan epic a fluxului de gîndire a personajelor romanului modern impersonal cu naratori flotanţi, concurenţi ai vocii auctoriale, exclude viaţa interioară a acestora şi misterul inexprimabil al fiinţelor. Acest procedeu a condus, dimpotrivă, în proza modernă, la o considerabilă proliferare a enigmei. La rîndul lor, pe măsură ce vorbesc, personajele lui Homer nu devin atît de limpezi şi fără de mister cum s-ar părea. Enigma din spatele reacţiilor contradictorii ale lui Agamemnon, Ahile, Ulise, Tidid, Zeus rămîne pînă la capăt de nedezvăluit. Ca şi marea enigmă a încăpăţînării de a asedia ani în şir o cetate sărăcită şi totuşi de necucerit pentru că ideea de a o obţine pe „Elena-nciumata", cum o blamează Ahile, nu apare decît ca o fluturare seducătoare a unui pretext minor. Dedublarea în discurs acţionează în chip natural. Izvorul ei se găseşte în şiretenia generică a aheilor, zeilor, troienilor acestei lumi, dar şi în reflexivitatea romanului vechi asiatic pe care Homer îl cunoştea destul de bine după cum au demonstrat P. Jensen şi A. Heubeck [6].

„Sportivitatea minciunii" la greci era puternic susţinută de ideea că falsitatea este un factor creator, stimulator al artei verbale şi al inteligenţei. Şirul de capcane de acest gen poate fi esenţial în dramatismul naraţiunii. Zeus de pildă, hotărît să-i pedepsească pe ahei la rugămintea zeiţei Tetis, îi trimite lui Agamemnon un vis momitor pentru a-l incita la luptă. Convins că va cuceri Troia, Agamemnon îşi pune totuşi la încercare ostaşii comunicîndu-le că a hotărît ridicarea asediului. Aceştia cad în capcană ca şi Agamemnon : se reped la corăbii să plece spre case cu acelaşi entuziasm cu care puţin mai tîrziu, după ce îşi va opri oastea, Agamemnon se aruncă în luptă. Altă dată Hera îl adoarme cu vorbe de dragoste pe Zeus pentru a-i lovi pe troieni, iar Pallas Atena îl trage pe sfoară fără scrupule pe Hector. Exteriorizarea gîndirii ascunse, a existenţei nevăzute la personajele lui Homer, aşa cum apare ea, nu este decît o convenţie utilizată şi de naratorul modern.

[5] M. Bahtin, *op. cit.*, p. 350—351.

[6] Conf. P. Jensen, *Das Gilgameš — Epos und Homer. Vorläufige Metteilung* şi A. Heubach, *Betrachtungen sur Genesis des Homerischen Epos*, în *Gilgameš et sa légende*. Etudes recueillies par Paul Garelli, Paris, 1960.

Scanned with OKEN Scanner

Alteori tensiunile interioare neexprimate ale reflectorilor afirmă puncte de vedere sensibil diferite. Fragmentar, viziunea epică este adeseori subordonată în chip vădit unui personaj dramatizat. Naratorul pe care îl considerăm a fi Homer — acea proiecţie ideală ce ne aparţine despre creatorul acestui text — poate conversa cu unul dintre personajele sale sau se poate retrage pentru a-i da cuvîntul.

În Cîntul XVI autorul îl interpelează pe Patroclu ca pe un partener de dialog care participă totodată la scriere : „Oare pe cine întîi şi pe cine la urmă răpus-ai / Meneţiene, cînd zeii au venit să te ducă spre moarte ? (...) Ca un cufundător Chebrione / Cade din carul frumos iar viaţa-i se duce din oase / Batjocorindu-l atunci ai zis, Călăreţe Patrocle : «Vai, ce om sprinten, ce lesne se dă peste cap ! Dacă dînsul / Într-adevăr ar fi fost pe marea cea plină de peşte, / Cum s-ar fi dat din corabie afund după stridii, / Chiar pe furtună, şi-ar fi săturat o mulţime de oameni ! Uite că şi la troieni sînt cufundători de cei meşteri.» / Astfel în sine grăind spre ucisul oştean se răpede / Tocmai ca leul în salt, cînd el pustiind vreun staul, / Cade cu suliţa-n piept-tu-i înfiptă şi-l pierde curajul ; / Grabnic aşa după mort sărit-ai şi tu, o Patrocle“...

Oralitatea şi adresarea familiară către personajele-parteneri epici conduc firesc spre subordonarea fragmentară a viziunii epice cîte unui personaj. Pe secvenţe „vedem“ lumea altfel decît Homer. În Cîntul VIII, Zeus aflat pe muntele Ida „cel plin de izvoare“, „Ochii-ncepe să şi-i plimbe spre tabără şi spre corăbii / Iată, prin corturi atunci pletoşii ahei din merinde / Se ospătară în pripă şi-ncinseră arme viteze. / Se înarmară-n cetate odată cu ei şi troienii, / Care erau mai puţini, dar totuşi stau gata a se bate“.

Tulburat de inferioritatea aheilor, nervosul şi laconicul Ahile „Seama luă şi cu palmele-şi dete în coapse şi zise : «Sai, o, mărite Patrocle, te suie-n teleagă şi zboară. / Iată văd focul duşman la corăbii, văd flacăr-aprinsă, / Vasele mi-e să nu pierdem că nu ne mai scapă nici fuga»...“

Imediat după intrarea lui Patroclu în luptă, firul epic se fixează asupra acestuia. Troienii dispar, ca şi zeii. Homer de obicei nu procedează aşa nici cu personajele care pot provoca cea mai înaltă tensiune epică şi nici cu partenerii timpilor antitetici. În asemenea situaţii el face trimiteri

Scanned with OKEN Scanner

aluzive la respectivele prezenţe, ocupînd scena cu personaje minore pe care le poate manipula după plac, „greilor“ rezervîndu-le fundalul pe care li se proiectează umbrele gigantice. Iată însă că în această scenă lucrurile nu se petrec astfel. Uriaşa afecţiune a lui Ahile pentru Patroclu modifică perspectiva relatării. Este clar că întreg episodul este pînă la un punct relatarea lui Ahile care, de pe unul dintre vasele „cu ciocuri înalte“, urmăreşte ce se întîmplă pe cîmpul de luptă. Privirea sa îl întovărăşeşte îndeaproape pe Patroclu şi numai în măsura în care distanţa creşte iar detaliile se înceţoşează, vocii sale i se substituie aceea a naratorului care simte nevoia să fie exact, cît mai verosimil şi de această dată. Sînt detaliate una cîte una isprăvile lui Patroclu care îi ucide pe Pirehmes, Areilic, Pronoos, Testor, Erilau, Amfoter, Tlepolem, Epalt, Erimas, Ehiu, Piris, Evip, Ifeus, Polimel Argeadul. Odată cu provocarea şi omorîrea lui Sarpedon, fiul lui Zeus, privirea celui ce relatează se tulbură. Irup în text lumile antitetice. Ahile nu mai vede decît o uriaşă vînzoleală în care presimte că se dispută cadavrul lui Patroclu. Solul de pe cîmpul de luptă îl găseşte postat strategic :

„Şi-l nimeri înainte la vase cu ciocuri înalte / Unde stătea-ngrijorat nu cumva să i se-ntîmple ce-anume / Se întîmplase. Ofta şi zicea în sinea-i bărbată : «Vai mie, vai ! Oare ce-i că pletoşii feciori din Ahaia / Se îmbulzesc la corăbii şi tot o zbughesc pe cîmpie ? / Zeii feri-m-ar să nu mi se-ntîmple năpasta ce mama / Mi-a proorocit oarecînd»...“

Relatarea se modifică apoi şi după cum cel ce este implicat ca martor al aventurii şi narării face parte dintr-un anumit cronotop al textului epic. Culoarea, afectivitatea, selecţia detaliilor sînt în acest sens hîrtia de turnesol a naraţiunii. Homer uzează în narare de prestigiul naratorului-martor, pe care îl împrumută, cu dificultăţi epice uneori greu de trecut, şi personajelor sale. Este posibil să existe aici o influenţă a epicii ebraice, unde relatarea martorului s-a afirmat de timpuriu ca un important procedeu epic. La Homer, el se manifestă însă cu o decenţă proprie lumii sale. De altfel în *Iliada*, după cum se ştie, apar ecouri ale prozei asiatice uluitor de bine prelucrate. La Homer — creatorul de la graniţa unor lumi în fuziune —, poliglotismul trebuie să fi funcţionat cu necesitatea unei aspiraţii către cultură. O sursă extrem de importantă pentru

Scanned with OKEN Scanner

Homer s-a dovedit, alături de epica israeliană, proza sumero-babiloniană.

Un procedeu epic — repetiţia şi aglutinarea enunţurilor în transmiterea mesajului — aşa cum se manifestă în Cînturile VIII şi IX în difuziunea epică a discursurilor lui Zeus, Agamemnon şi Ahile, ne apare ca o influenţă asiatică. În asemenea împrejurări Homer nu rezumă şi nici nu reformulează, aşa cum procedează în rest. Un enunţ epic migrează, prin personaje şi în situaţii diferite, de-a lungul a mai multe episoade, acumulînd alte şi alte sugestii pe care le păstrează intacte indiferent de noul cadru în care noul personaj îl rosteşte. Homer are intuiţia tensiunilor create de comprimarea unor motive rulate apoi pînă la obsesie. Procedeul tensionează relatarea epică graţie amplificării unui enunţ prin mai mulţi naratori dramatizaţi. Dacă *Odiseea* preia apoi ca atare motivul şi regia aventurii lui Ghilgameş, în *Iliada* Homer face un studiu al psihologiei disperării avînd ca punct de plecare criza personajului sumerian. Jalea „asiatică" a lui Ahile şi furia sa consună cu disperarea lui Ghilgameş rămas fără Enkidu, acel Ghilgameş care trăieşte spaima teribilă înaintea singurătăţii. Auzind că prietenul iubit e mort, pe Ahile „îl acoperă norul durerii, / Neagră cenuşă împumnă şi-o-mprăştie-n capu-i sluţindu-şi / Mîndrul obraz şi se umple de ea strălucita lui haină, / Însuşi în pulbere apoi, cît este de mare se-ntinde, / Părul şi-l smulge nebun cu mîinile schimonosindu-l".

Vaietul lui Ahile se propagă pe pămînt şi în „fundul noianului mării". Mama divină vine să-şi consoleze fiul iubit, care îi reproşează că l-a conceput cu un muritor. Dezamăgit de viaţă, Ahile, căruia i se refuză condiţia divină, nu doreşte decît să se răzbune şi apoi să moară grabnic. În ceea ce-l priveşte, nu există absolut nici o speranţă de a deveni un zeu nemuritor.

„Bine ar fi fost dacă tu rămîneai între zînele mării
Şi-ar fi luat de femeie părintele-mi pe-o muritoare,
N-aveai să suferi acuma durerea nespusă de mare
După căderea feciorului tău, că pe el de la Troia
N-o să-l primeşti înapoi, căci mie mi-e silă de viaţă,
Nici nu mai vreau între oameni să fiu pîn' ce n-are să-mi cadă

Hector 'nainte sub lance zdrobit...

. . . . . .

Ah, de-aș muri chiar acum...
Eu mă voi duce pe loc să dau față cu Hector, călăul
Celei mai scumpe ființi. Sînt gat-a primi lovitura
Morții . . . . . .

. . . . . .

Astfel și eu care-am parte de-o soartă cu dînsul
M-oi odihni, dacă mor."

Sfîșiat de condiția sa dublă — ca și Ghilgameș, nici zeu, nici om — Ahile aruncă o provocare morții proiectînd-o într-o stranie și originală ipostază : el cere — și nu fuge ca Ghilgameș — „odihna morții" în care nu credeau decît vechii asceți indieni, absorbiți de sufletul universal, și vechii egipteni, fascinați de „marea călătorie" și contopire în lumina lui Ra. De altfel Infernul și cîmpiile Elizee nu există la Homer, autorul *Iliadei,* decît accidental, ca și groaza de „pulbere" a lui Ghilgameș. Totuși, asemeni creatorului akkadian, Homer își imagina tărîmul infernal aflat într-o lume subpămînteană, acolo unde, dincolo de porțile grele, va pătrunde sufletul lui Patroclu pentru a nu mai putea reveni vreodată la lumina zilei. Ahile descoperă singurătatea existenței și acest moment îl aruncă într-o exaltare distructivă. Aureola sa transcendentă — acea „văpaie pînă la cer" care „din capu-i răsare" odată ce „Scutul cu ciucur de aur Atena i-aruncă pe spate", pare alteori imaginea plastică a uriașei sensibilități lezate de oameni și zei. Reflexivul Ahile — a cărui gingășie față de Briseis, soția regelui Mines ucis de acesta într-un asediu sîngeros, și Patroclu pare aproape feminină — este totodată un însetat de sînge ca și Ghilgameș. Nobleţea și furia ucigașă îi caracterizează deopotrivă. Așa cum, rămas fără Enkidu, Ghilgameș ucide tot ce e viață, Ahile intră pe cîmpul de luptă ca o fiară ce simte nevoia să-și anestezieze memoria prin crimă. Lupta dintre troieni și ahei, odată cu reapariția lui Ahile în luptă, ia, în Cîntul XXI, turnura unui cataclism geologic. Diluviile sau apocalipsurile imaginate de sume-

Scanned with OKEN Scanner

rieni şi evrei îşi trimit ecourile pînă aici. După ce sare în ajutorul troienilor, rîul „Scamandru în clocot de valuri / Se năpusti răscolind şuvoiul întreg şi împinse / Clada de morţi de pe el", iar Ahile „Spumegător clocotind în amestec de sînge şi hoituri / Şi-nvolburatul talaz al apei din cer obîrşite / Nalţă-se albu-n văzduh şi trage la vale pe-Ahile", — Zeul Hefest intervine în favoarea aheilor folosind focul :

„...năpraznicul foc îşi aprinde
Flacăra-ntîi pe cîmpie lăţindu-se mistuie morţii
Care pluteau cu grămada, troieni ucişi de Ahile,
Şesul întreg e secat, iezite sînt apele lucii.

. . . . . .

Iute tot astfel secat e şi cîmpul de ape şi morţii
Sînt mistuiţi şi spre rîu luminoasă porni vîlvătaia,
Sălcii şi ulmi începură să ardă, stufişuri de cătini,
Şi obliceană şi lotos şi papura şi pipirigul,
Care crescuseră îmbelşugate la marginea apei.
Prinser-atunci a se bate ţiparii şi peştii prin valuri,
Unde şi unde prin apă săreau dogoriţi de văpaia
Focului . . . . . şi apăria din rîu dogorită
Nu mai curgea înainte, ci sta zbuciumată de para
Focului..."

Bocetul lui Ahile la căpătîiul lui Patroclu, după ce îl ucide pe Hector, nu are nici un alt corespondent în *Iliada.* deşi epica e înţesată de episoade sîngeroase. Jalea lui Priam e palidă pe lîngă exploziva suferinţă a lui Ahile. De aici înainte Ahile nu mai are de aşteptat decît împlinirea grabnică a morţii sorocite. Fiind mai lucid, momentul de revoltă împotriva morţii îi lipseşte. În jurul cadavrului lui Patroclu, pe care Ahile, ca şi Ghilgameş, întîrzie să-l înmormînteze, „sîngele curge pîraie". Murdar de praf şi sînge, refuză curăţirea rituală. Plîngînd în noaptea de după lupta crîncenă în care marea oştire se odihneşte epuizată, singur pe malul mării, al cărui vuiet consună cu vuietul sufletului său răvăşit, Ahile adoarme pe plaja pustie. În vis îi apare Patroclu. Dialogul celor doi ne trimite la acel Ghilgameş căruia Enkidu îi vorbeşte în vis

Scanned with OKEN Scanner

despre lumea de dincolo, lumea fără speranţe şi fără întoarcere, cu o jale incomensurabilă :

„Dormi şi de mine uitat-ai cu totul, Ahile ?
Eu nu sînt printre cei vii, ci sînt mort şi-i păcat că de mine nu-ţi pasă.
Pune-mă-n groapă curînd, că aşa să pot trece pe poarta Iadului. Umbrele morţilor, dusele suflete, acolo
Calea mi-aţin peste rîu şi-ncă nu mă primesc între ele ;
De-asta zadarnic mă vîntur la poartă pe lumea cealaltă.
Mîna-ţi întinde-mi s-o strîng. Vai mie, de-acolo, din beznă
Nu mai viu înapoi dacă trupul pe rug îmi veţi arde,
N-o să mai stăm împreună noi vii ca prieteni deoparte
Sfat între noi sfătuind, că moartea cumplită pe mine
M-a înghiţit, după cum de la naştere-mi fuse osînda.
Dar, o Ahile, şi ţie, măcar că te-asemeni cu zeii,
Dat e sub zidul cetăţii la Troia să-ţi fie sfîrşitul.
De-asta eu rogu-te încă şi cer să-mi asculţi rugămintea,
Oasele mele să nu le pui tu osebit de-ale tale
Ci împreună să fie...“

Ahile construieşte, ca şi regele Urukului, mormîntul lui Patroclu, pe care îl numeşte undeva „tu, dragostea inimii mele“, mormînt ce va fi şi al lui însuşi. În timpul nopţii de veghe Ahile „aproape de rug se tîra de durere / Greu suspinînd“. În zori adoarme, iar în ziua ce urmează nici chiar jocurile, în cinstea prietenului defunct, unele savuroase prin întîmplările hazlii, nu îi vor atenua disperarea. Spre seară „el singur veghează / Plînge-amintindu-şi de dragul prieten (...) El ş-aminteşte de toate şi varsă şiroaie de lacrimi — Tot zvîrcolindu-se-n pat, se culcă pe spate, pe dungă, / Ba cîteodată pieptiş, la urmă se scoală-n picioare, / Umblă pe mal rătăcind şi treapădă pîn'ce acolo / Se pomeneşte cu zori revărsate pe ţărm şi pe mare“... Cînd îl vede pe Priam, care „Cade-naintea viteazului îngenunchind şi sărută / Ucigătoarele-i mîini, care aşa de mulţi fii i-omorîră“, Ahile atinge sublimul. Convins de toţi acei foarte numeroşi prevestitori, de la Calul bălan, Hector, Patroclu, la Tetis, care îi vorbesc de eşecul năzuinţei sale de a transcende moartea asemeni Omului Scorpion, Han-

Scanned with OKEN Scanner

giței Siduri sau Utnapishti, Ahile se umanizează ca și Ghilgameș :

„El pe moșneag apucîndu-l de mînă domol îl împinse
Și se porniră pe plîns amîndoi. Unu-și plînge feciorul,
Plînge cu hohote lungi, întins la picioare-naintea
Celuilalt, care iar după tată-său plînge, ba geme
După prieten și casa răsună de plîns și de vaier.
După ce Ahile se satură de tînguit și suspinuri
Și de pe piept își descarcă povara de dor și de jale,
Sare din scaun îndată, de mînă ridică moșneagul
Milă fiindu-i de capul cărunt și de barba căruntă
Și-nduioșat după-aceea lui Priam așa-i cuvîntează :

«Nenorocite, e drept că multe dureri te răzbiră.
Mare curaj ai avut să vii singur aici la corăbii
Și să dai ochi cu un om care-o droaie de fii îți răpuse,
Tineri cu toții voinici. Ești tare la suflet ca fierul.
Scoală și șezi, odihnește-te-acolo pe scaun, mai bine-i
Să îngropăm în noi înșine-amarul, măcar că ne doare»“...

Iar Priam, asemeni lui Iov, se mărturisește :
„Veșnic mă vaiet de-atunci și sufăr noian de durere
Și tăvălindu-mă zac pe gunoi și pe iarba din curte“.

Melancolia lui Ahile este geamănă cu starea reflexivă a acelui Ghilgameș obosit, plimbîndu-se, în așteptarea morții, pe zidurile Urukului.

Insomnia lui Agamemnon și tensiunea acelui Hector în așteptarea lui Ahile pentru înfruntarea decisivă se reții, alături de episodul descris, ca fiind cele mai importante momente reflexive ale *Iliadei,* incomparabil însă mai palide față de trăirile acelui Ahile „mistuindu-se-n sine“. Analiza psihologică de asemenea proporții folosită de Homer în cazul unui personaj ca Ahile, pare că își subordonează în cele din urmă, că absoarbe asemeni unui burete toată puzderia de evenimente ale *Iliadei.* Interioritatea bogată a lui Ahile umbrește celelalte prezențe ale *Iliadei.* Spre final acestea devin atît de palide, încît sentimentul că *Iliada* este romanul lui Ahile, că torentul de intrigi și eroisme sau lașități formează pulberea fină de la marginile existenței sale, ne copleșește.

Sublimul ca dimensiune existențială și aspirație a omului frămîntat de imaginea desăvîrșirii, om mînat de pa-

Scanned with OKEN Scanner

siuni şi tensiuni răscolitoare care îşi reprimă o acţiune negativă legitimă pentru un gest neaşteptat de o mare noblețe sufletească şi umanitate, nu apare în această accepţie decît izolat în spaţiul asiatic. Poeticii vechi asiatice îi erau familiare criza şi tensiunile interioare exacerbate în care sublimul îşi are bine înfipte rădăcinile, dar ea nu cunoaşte şi pîrghiile conversiei acestor tensiuni devastatoare în acţiuni decantate moral, de un confort etic desăvîrşit. La Ghilgameş, rămas fără Enkidu, actul uciderii degenerează în plictis, în lipsa de sens a faptului ; la egipteni sublimul nu s-a putut manifesta probabil din pricina absenţei tensiunilor interioare, datorită versatilităţii psihologiilor umane seduse de facila cursă a metamorfozelor ; romanele biblice, unde cruzimea divină sau umană merge pînă la capăt, cunosc foarte tîrziu un personaj sublim, odată cu apariţia lui Iisus ; epicii chineze, supraîmbibate de taoism şi motivînd în chip cu totul special acţiunile distructive, doar etica confucianistă i-ar fi putut conferi poate într-un alt climat dimensiunea sublimului. Numai tipurilor vedic şi iranian le-a fost dat să cunoască sublimul, şi aceasta nu atît prin acţiunile existenţei cît în retragerea din existenţă prin practica ascezei. Sublimul, aşa cum l-am întîlnit la autorul ce a trăit şi a scris *Iliada* în jurul anului 800 î.e.n., ne apare ca o noutate absolută. Un Priam sărutînd mîna celui ce i-a ucis fiii şi un Ahile purtînd cu delicateţe pe braţe cadavrul aceluia pe care l-a ucis în chip sălbatic, la rîndul lui ucigaşul fiinţei celei mai iubite, un Ahile frustrat pe rînd de dragoste şi prietenie prin Briseis şi Patroclu care înţelege să-i recompenseze pe frustratori (lui Agamemnon îi redă superioritatea pe cîmpul de luptă, iar lui Priam trupul feciorului iubit) contrar oricărei etici şi logici eroice, nu îşi găseşte vreun echivalent în proza asiatică. Sublimul, ca dimensiune existenţială, operează o purificare morală în persoana lui Ahile, aşa cum şi Hector, înainte de înfruntarea cu Ahile, lîngă Poarta Scheeană, devine, în apropierea morţii, sublim. Ştiind că va muri, nu fuge ci primeşte lupta ; la vederea lui Ahile, fuge totuşi în chip disperat : „Cum e în vis cînd un om pe altul zadarnic alungă, / Nu poate unul să scape şi nici celălalt să-l ajungă“... În acest episod al *Iliadei* pentru prima oară o

Scanned with OKEN Scanner

viaţă are valoare, iar implicarea cetăţenilor Troiei nu poate decît agrava tensiunile din conştiinţa lui Hector :

„După ce-şi reazimă scutul de turnul ieşit de la poartă
Geme din pieptu-i atunci şi zice în sinea-i bărbată :
«Vai mie, dacă mă furiş pe poartă şi-oi sta după ziduri,
Cum o să sară întîiul la mine aprins Polidamas
Şi-o să mă mustre, că eu sfătuit să duc oastea-n cetate
Chiar în pustie astă-noapte, de cînd e Ahile-n picioare.
Nu vrui pe el să-l ascult, mai bine-i dam lui ascultare.
Iată că oastea-mi pierdui în nechibzuinţă şi-acuma
Tare mi-e teamă de-ai noştri, bărbaţi şi femei din cetate,
C-are să zică vreunul din ei, care nu-i de-a mea seamă :
Hector oştirea-şi pierdu bizuindu-se numai pe sine.
Asta va zice, şi-atunci mai bine ar fi una din două :
Ori să dau piept cu Ahile, să stau pînă eu l-oi răpune
Sau înaintea Cetăţii să cad în mărire. Dar dacă
Scutul lăsa-voi pe jos şi coiful asemeni şi lancea
Mi-oi răzima-o de zid şi ieşindu-i apoi înainte
Voi jurui lui Ahile că-i dau pe Elena şi averea-i

. . . . . .

Însă de ce stau pe gînduri şi cuget aceasta zadarnic ?
Doamne fereşte de el să m-apropii, că n-o să mă cruţe,
N-o să mă ierte că sînt rugător, ci aşa fără arme,
Ca pe o biată femeie zbrobi-mă-va el fără milă.
Nu se mai poate de-acuma de vorbă să stăm împreună»...“

Dacă viteza prin excelenţă este specifică *luptei,* sublimul se naşte în *Iliada* din tensiunile enorme ale *aşteptării.* Fiecare nucleu epic descompus arată de altfel o modulare de timpi accentuaţi şi neaccentuaţi a căror rezultantă poate conferi sau nu respectivului nucleu un accent în gama necanonică a arhitecturii epice. Sublimul apare în *Iliada* în triada timpilor simetrici (aheean, troian, olimpian) modulaţi în *cronotopul aşteptării,* deci într-un timp guvernant neaccentuat în care se manifestă fie reflexivitatea lui Ahile aşteptîndu-şi sfîrşitul, fie meditaţia lui Hector înaintea încleştării care îi aduce pieirea.

Jalea lui Ahile cu toate complicaţiile ei, laşitatea lui Paris, insomnia lui Agamemnon şi momentul de ezitare al lui Hector, umilinţa lui Priam pot fi considerate — în contextul eroismului societăţii războinice — acţiuni de deze-

Scanned with OKEN Scanner

roizare întreprinse de narator prin sublim și introspecție. Sentimentele nu sînt dependente de zei ; vechile valori au intrat în criză. Onoarea eroică suferă o eclipsă evidentă : Agamemnon îi ia lui Ahile femeia iubită. Paris, deși pierde un rămășag, își calcă înaintea întregii Troie cuvîntul ; pe Hector numai moartea îl salvează de la oprobriu. Prin sublim în *Iliada* se afirmă o nouă etică de o noblețe ce a luminat timp de secole lumea mediteraneeană pentru a culmina ulterior în acea sublimă crucificare morală de tip cristic.

O altă problemă importantă a *Iliadei* derivă din precizia sau conformitatea cu o imagine plauzibilă care guvernează aici polemic pretutindeni : de la anatomia imaginii din gros-planurile admirabil cizelate, pînă la modul de realizare a anticipărilor auctoriale. Homer este un spirit aflat la antipodul Orientului și Extremului Orient aburos, profetic și paradoxal. Documentarea se erijează la fel ca și la naratorul iudeu, în procedeu, dar conformitatea particulară, pragmatică, cu totul specifică, a textului cu întîmplatul imaginar configurează o altă formulă de „realism", și anume verosimilul atic. Atunci cînd aura legendară a personajelor sale îi poate, ipotetic, manipula prin prestigiul cultural și istoric atitudinea epică și imaginația, Homer își abandonează eroii înfășurați în glorie și își umple scena cu figuri de rang secund, cum ar fi Tidid Diomede. Cînd tensiunea și violența ating apogeul, Homer introduce diversiunea comentariului anticipativ sau acele discursuri uriașe care au făcut să se vorbească despre „amnezia" lui Homer, de fapt forme primitive ale contrapunctului epic ; discursul lui Nestor (Cîntul XI), în timp ce pe cîmpul de luptă măcelul este în toi, poate fi considerat unul din multele exemple de acest gen la care am putea adăuga și marea rememorare din Cîntul IX a lui „moș Fenix", învățătorul lui Ahile. Distanța dintre narator și personaje este de aceea variabilă, conformă cu aptitudinea privirii de a îmbrățișa corect, nedeformat, un spațiu, o situație. Dilatarea distanței prin panoramicul demiurgic sau micșorarea acesteia prin adresa directă indică fie privirea obiectivă a naratorului care cuprinde toți timpii epici, fie subordonarea acțiunii, timpului subiectiv al unui personaj dintr-un cronotop epic : vederii, presupunerilor, sensibilității sale. Cîntul XX debutează astfel ca un episod narat în mod net de Ahile : „Astfel în juru-ți, Ahile / tu neobosite războinic, / Oștile se

Scanned with OKEN Scanner

înarmară în tabăra lor la corăbii"... În Cîntul IV, goana lui Agamemnon pe cîmpul de luptă pentru a examina starea trupelor și pentru a le incita la luptă debutează tot cu o adresare care pretinde încheierea unei complicități cu lectorul : „N-ai fi văzut pirotind pe marele Domn Agamemnon, / Nici tupilîndu-se acuma și nici șovăind a se bate, / Ci fără preget zorind spre lupta ce-nalță bărbații / Caii-și lăsase de-o parte cu caru-nflorat în aramă ;... Merge pedestru apoi să colinde a bărbaților rînduri, / Și-unde vedea că dau zor cu caii cei repezi aheii, / Știindu-le-aproape,-ncepea să-l incite vîrtos la bătaie... Însă pe care-i vedea părăsind fioroasa bătaie, / Tare-i mustra împăratul răstindu-se : / Voi luptătorii / Numai cu arcul, ahei ! Fricoșilor, nu vi-i rușine ? / Ce-mi stați acolo de teamă-mpietriți ca puii de ciute..." Sînt cercetate pe rînd oștirile lui Idomeneu, Aias, Nestor, Menesteus, Ulise „marele meșter în renghiuri" tupilat departe de „clocotul luptei", „inimosul Tidide" „ascuns" de asemenea în spatele „cîmpului de luptă" etc. Agamemnon îi scoate pe toți din bîrlog. Tot episodul ne apare așa cum se oglindește el în privirea conducătorului oastei aheene ; absent din încleștare, Agamemnon este martorul și naratorul groaznicei lupte.

Luarea lectorului ca martor al faptului epic motivează tentativa de a se ajunge la verosimil printr-un realism ce cade frecvent în anatomie curată. În Cîntul V, de pildă, se relatează cumplitele isprăvi ale lui Diomede : „Nu știi acum la război cu cine ia parte Tidide, / Oare-i alături de ahei ori umblă cumva cu troienii ?" — își întreabă naratorul în mod retoric partenerul fictiv. „El pe cîmpie s-a avîntat ca rîul sporit de puhoaie", răspunde apoi tot el imediat ca un arbitru care cu mîna la ochi scrutează mai bine încleștarea din locul său ales strategic. Troianul Pandaros — comunică naratorul acelora care nu se bucură de locul privilegiat de observație — îl rănește la „umărul drept îl chiti-n scobitura / Platoșei lui ; săgeata-i acolo, între plăci i se-nfipse / Pînă la carne-n adînc, de sînge-i fu platca stropită". De aici înainte Tidid se dezlănțuie — pe Astinou și pe Hiperou. „Pe-unul în piept la gurgui îl potricăli, iar pe altul / El la undrea de pe umăr cu-o sabie mare tăindu-l, / De la grumaz și din spate de-a lungul tot umăru-i rupse..." O „lance se îndreaptă spre nasul, / Ochiul lui Pandaros. Trece puternica armă prin șirul / Dinților albi, îi seceră din rădă-

Scanned with OKEN Scanner

cină pe urmă / Limba şi tocmai în capul bărbiei răsare ţuguiul / Şi se prăvale din chelnă voinicul...“ Cîntul XVI, pe drept cuvînt al isprăvilor războinice ale lui Patroclu debutează în cronotopul aheean odată cu „lacrimile fierbinţi“ ale eroului-martor al scrierii : „Tu suspinat-ai din greu şi ai zis, călăreţe Patrocle : / «Scumpe prietene Ahile, tu, fruntea vitejilor noştri, / Nu-mi bănui, că-i prea mult necazul»...“ Urmarea e a grămezilor de cadavre de pe cîmpul de luptă, ultimul fiind al lui Patroclu însuşi. Vizualitatea este formidabilă, ca şi sfera notaţiilor auditive. Sînt risipite peste tot savante gradaţii ale zgomotelor, mirosurilor, ca şi tot ceea ce face parte din sfera tactilului. Romancierul, bolnav de ochi şi apoi orb spre bătrîneţe, cînd şi-a elaborat opera, şi-a acutizat simţurile complementare vederii, ceea ce reiese tulburător din realitatea textului epic. Acesta înregistrează o extraordinară şi unică îngemănare a unei plasticităţi vizuale excepţionale cu toate acele imperceptibile zgomote pentru o ureche obişnuită, ritmuri şi senzaţii de o inefabilă sugestivitate pe care textul original le face vizibile în expresivitatea sa monumentală.

Prevestirea, meditaţia, povestea în poveste, omul-poveste (vezi moş Fenix), comentariul „panoramic“ şi relatarea de „gros-plan“ întreţinute de dialogul personajelor, al naratorului cu personajele sau al naratorului cu lectorul constituie procedeele retorice cele mai frecvente din cronotopul *înfruntării,* cel mai bogat de altfel din acest punct de vedere. Imaginile violente în decupajul perfect au o misterioasă frumuseţe şi o gingăşie maternă în sine, fără egal mai ales cînd e vorba de relatarea morţii. Teucru, mustrat de Agamemnon :

„Asta vorbi şi din strună zvîrli el o altă săgeată
Iarăşi pe Hector ochind, că tare-i ardea să-l doboare.
Nu-l nimeri, ci lovi pe alesul oştean Gorgition,
Vrednicul fiu al lui Priam şi al Castianirii, femeia
Cea din Esima, frumoasă ca zînele la-nfăţişare.
Teucru pe el cu săgeata-l împunse în piept şi-l ucise.
Cum în grădină o floare de mac se încovăie-n lături,
Cînd e ticsită de rod şi ploile o bat primăvara,
Astfel, sub coif apăsat, şi capul ucisului cade“.

Moartea lui Teucru e vizualizată cu o minuţie halucinantă ; delicateţea şi violenţa se întrepătrund cu viteza,

Scanned with OKEN Scanner

plasticitatea, culoarea și precizia mișcării din montajul cinematografic ; Homer descoperă primul limbajul imaginii :

„Din cucură scoate o săgeată
Teucru și-o pune pe strună ; și-n vreme ce-ntinde
Struna spre umărul drept ca să tragă la țintă cu arcul,
Hector atunci cu o bocnă-l pocni în undrea, unde pieptul
E despărțit de grumaz și rana primită-i de moarte.
Struna i-o rupse, la mînă pe loc i-amorți-ncheietura,
Și el căzu în genunchi și arcu-i se
smulse din mînă“...

Chiar și atunci cînd este vorba de o acțiune colectivă în cronotopul luptei, precizia gesturilor nu este eludată de tensiunea celor aflați în mișcare ; iată un decupaj din Cîntul XII :

„Luptătorii
Spre Ascala se reped și încep să se bată de aproape.
Chivăra lucie a lui Ascalaf, Deifob o răpește,
Dar Merione, ca Ares de iute, s-aruncă la dînsul,
Brațul îi seacă cu lancea, de-i scapă din mînă frumosul
Coif cel cu ochiuri și creastă-mpătrită, și zuruie coiful
Jos tăvălit. El s-avîntă din nou ca vultanul la dînsul,
Trage de sus de la braț în afară năprasnica-i lance,
Și se dă în lături apoi între oamenii săi. Iar Polite,
Fratele lui Deifob, îl apucă pe-acesta de mijloc,
Grabnic îl scoate din zarva cea groaznică-a luptei și-l duce
Spre telegarii cei iuți“...

Iliada, comunică, prin toată arhitectura sa, o formidabilă încordare creatoare. Sensul tensiunii este spre ordonare și armonie, o armonie, e adevărat, uneori monotonă și înghețată. *Iliada* poate îndreptăți să se vorbească de o „matematică“ a arhitecturii epice. Față de *Iliada, Odiseea* este o compoziție scrisă cu mijloace nepretențioase într-o gamă armonică. Diferența dintre ele este ca de la sonată la rapsodie. Fără să aibă nici un subtext depreciativ, comparația urmărește să ofere numai termenii exacți de referință ai unei tentative ce tindea spre formularea unei poetici specifice unui tip creator ce nu apăruse pînă atunci pe scena culturii. Tensiunea *Iliadei* este, de aceea, a unui uriaș experiment epic aflat în pragul așteptării unei noi

Scanned with OKEN Scanner

spiritualități apte să-l consacre definitiv în sfera artei. *Iliada* a fost scrisă de Homer la începutul secolului VIII î.e.n. pentru sculptorii, filozofii, tragicii greci ai secolului V î.e.n. Prin opera sa însă, Homer trage energic cortina peste literaturile care l-au inspirat și format. Gestul său a fost atît de despotic și încărcat totodată de atîta artă, încît mai bine de două mii de ani lumea care s-a hrănit de la izvorul acestei spiritualități a crezut că marea literatură epică începe odată cu Homer.

Scanned with OKEN Scanner

Influenţa copleşitoare a modelelor literare greceşti a guvernat, după cum se ştie, în spaţiul spiritualităţii latine configuraţia prozei şi poeziei lirice. Criteriul verosimilului artistic, tiparele epice, lirice şi dramatice preluate de o lume cu un ideal moral riguros, sete de ordine şi moderaţie, orgoliu expansionist şi spirit polemic strălucit, au decis o estetică în care inteligenta mînuire a stilurilor consacrate şi spiritul critic sau geniul retoric prevalează asupra invenţiei de noi structuri artistice.

Genurile moştenite de la greci au fost păstrate cu fidelitate. Prestigiul elenismului planează, după cum vom vedea, deasupra clasicismului latin şi poate provoca, totuşi, după caz, unele primeniri necesare. Chiar dacă acum se creează, după afirmaţia lui Jean Bayet, „o limbă poetică suplă şi variată, plină de culoare şi de spirit", de o extremă acurateţe artistică, „măreţia simplă, împlinirea sobră, proporţiile potrivite" sînt învăţate de la Homer, Hesiod, Alceu, Sapho, Archiloc. Proza (istorică, jurnalieră, memorialistică, epistolară) este consecvent oratorică ; ea nu face altceva decît să acorde o deosebită grijă discursurilor pe care autorul le atribuie personajelor sale — una din puţinele licenţe permise fanteziei epice. Logica riguroasă a discursului striveşte ca pe o coajă prea fragilă logica ficţiunii romaneşti ; ea este susţinută filozofic de importanţa pe care stoicismul grec şi apoi roman le acordă raţiunii.

Prin Cicero, în fond un mare avocat, proza latină se va confunda cu dialogul sclipitor în formă aristotelică. De altfel, retorica şi dialectica, apoi desăvîrşirea spiri-

Scanned with OKEN Scanner

tuală într-un centru de cultură elenistică, alcătuiau scenariul educativ perfect al tînărului roman. Latina juridică învățată de timpuriu se mlădia prin exercițiul conversației în limba greacă pe care aristocrația o cultiva ca pe un semn al nobleții. Elocința (asiatică, rodiană, neoatică), cu regulile ei, apoi gramatica și studierea limbii constituiau nivelul de sus al preocupărilor estetice ale creatorilor literaturii latine. Nu întîmplător poetica romanescă se confundă cu istoria și filozofia, adică, cu redarea cronologică a evenimentelor și pledoaria sclipitoare servind o idee. Raționamentul — cu virtuțile sale de claritate și didacticism — îl conduce și pe Lucrețiu în scrierea poemului epic despre natură. Figurile de stil, îmbinările de cuvinte, conciziunea și mai ales fervoarea documentaristică sînt manevrele poetice cele mai gustate și cultivate. Cezar duce, la rîndul său, documentarismul la culminație și nu întîmplător s-a spus despre el că este clar și dramatic mai ales atunci cînd narează evenimentele la care a fost martor. Petroniu s-a remarcat în mod deosebit printr-o limbă excepțională și caricatura după realitate care nu poate estompa simulacrul cadrului picaresc. Lucan în *Pharsalia* ne apare minat de același cronologism al evenimentelor și documentarism în încercarea de a face o narațiune cu subiect contemporan. Seneca se exercită la rîndu-i în crearea unei limbi elegante, a unui „stil vorbit" spontan și ingenios prin improvizații. Și Quintilian sacrifică totul retoricii. Efectele spirituale și podoabele de stil, cu sarcina de a face cît mai expresivă gîndirea, limitează căutările inovatoare ale prozei latine. Despre retorica ciceroniană readusă în actualitate de Quintilian s-a spus de altfel că „a sterilizat ultimele veacuri literare ale Romei". O excepție în didacticismul superior latin face Varro prin imagistica *Menipeelor* sale de sursă elenistică ; precursor al lui Ovidiu (43 î.e.n. — 17 sau 18 e.n.), el joacă în destinul romanului latin același rol important ca Seneca, a cărui libertate stilistică și teorie morală de sursă stoică, fertilă prin implicațiile psihologice ale discursului său, prepară intrarea în scenă, într-un sens, a lui Apuleius (125—170 e.n.).

Romanul, proza de ficțiune se naște greu în literatura latină. Mințile deformate de rigorile elocinței latine și de regulile documentaristice și stilistice imuabile par să ne

Scanned with OKEN Scanner

ofere varianta unui alt gen de deformare pe care am întîlnit-o în clasicismul antic chinez. Și în proza latină ficțiunea și construcția epică se vor oficializa prin surse populare (legende, magie) și intruziunea lentă a Orientului.

O sursă de influență importantă se dovedește în acest context alexandrinismul, care influențează, de pildă, decisiv, pe un Vergiliu în scrierea *Eneidei,* unde sînt utilizate „sistemul de înmulțire a surprizelor" pe care alexandrinii îl perfecționaseră, precum și libertatea autorului de a interveni în narațiune. Satira și diatriba morală în exces trec și în literatura epică și ele vor decide o operă ca *Satyricon* a lui Petroniu. Elocința și oratoria copleșesc într-atît proza istorică, încît prin Titus Livius „istoria (proza — n.n.) trebuie să fie o operă oratorică" axată îndeosebi pe contraste, digresiuni, efecte stilistice. „Redarea însuflețită" a unor scene consemnate de cronicarii epocii este tot ce își poate permite proza de acest gen. Fărîmițată de cronologii și discursuri, cînd nu imită marile texte grecești, narațiunea latină are aspectul unui fragmentarium uriaș aflat în anticamera romanului. Paradoxul este că numai frivolitatea și „dezechilibrul moral" al societății romane imperiale au favorizat apariția premiselor unei literaturi inventive îmbibate de fantezie și grație.

Este interesant de observat că, concomitent cu secolul de aur al clasicismului latin, se afirmă o literatură care, judecată prin normele clasicismului, a fost persiflată sau deplînsă, considerată *decadentă* de aproape toți istoricii literaturii latine. Și la un autor clasic, cum este Ovidiu, comentatorii au văzut semnele premergătoare decăderii artistice. Folosirea artificiilor poetice alexandrine, expresia liberă, ieșirea din normele retorice acreditate l-au caracterizat drept un „monden spiritual". Ovidiu îl anunță însă pe controversatul Apuleius în plin clasicism latin, care, la rîndul său, afirmă nu întîmplător un model romanesc strălucit, departe de normele rigide ale Romei. Antiteza ia naștere într-o lume de sinteză care era Africa romană, acolo unde sînt retopite modelele epice romane cu cele alexandrine, iar elocința și satira însuflețite de fantezia romanului grec participă la crearea unei structuri romanești originale.

Scanned with OKEN Scanner

În lumea elenistică a secolului II înaintea erei noastre, romanul istoric, de dragoste, parodic era o realitate literară în expansiune. Ducînd spre caricatură modelul aventuros al tipului odiseic, epoca elenistică renunţă totodată la modul greoi al versificării preferînd transpunerea directă în proză, probabil printr-o contaminaţie egipteană, dar şi pentru că proza artistică s-a diferenţiat definitiv de norma vorbirii obişnuite. Motivele şi procedeele romanului asiatic sînt preluate asemănător în special în ceea ce priveşte traseul personajului aventuros destinat să străbată spaţii străine într-un timp dilatat pînă la incomensurabil. În cadrul povestirii, încercări timide vizează conturarea unor psihologii. Literatura egipteană, cu toate componentele fericite sau defectuoase ale scenariului „Călătoriei neîntrerupte“ şi absenţa sentimentului temporal, conferă acestor romane un caracter abstract. Realismul grec de tip homeric cedează înaintea fanteziei orientale proliferante şi erotismului licenţios. Destinele par strivite de aventura practic infinită în spaţii cunoscute sau necunoscute, schematizate adeseori pînă la golire. Romanul grec în ansamblu — după Bahtin — poate fi înţeles astfel ca o punere la încercare a eroilor. „După cum ştim, afirmă exegetul, timpul aventurii de tip grec nu lasă amprente nici asupra lumii, nici asupra oamenilor. Din toate evenimentele romanului nu rezultă nici un fel de schimbări interne sau externe... Ciocanul evenimentelor nu sfărîmă şi nu făureşte nimic, el doar încearcă trăinicia produsului finit. Şi produsul rezistă încercării“. Romanul grec ne apare astfel ca o variantă diformă a prozei egiptene şi sumeriene prin intermediar homeric.

Romanul latin pare că îşi descoperă, la rîndul său, personalitatea odată ce-şi leagă destinul de o bază filozofică prestigioasă. Logica senzualistă a stoicilor (pentru ei „reprezentarea este o impresie în suflet“ iar „memoria este tezaurul reprezentărilor“) se dovedeşte utilă artei. Alături de cel grec, stoicismul roman este în secolul întîi al erei noastre, prin Seneca, o realitate filozofică solidă. La sfîrşitul aceluiaşi secol Epictet teoretiza importanţa esenţialului interior faţă de aparenţa înşelătoare, stăpînirea de sine, conducerea existenţei după legile raţiunii şi nu după voia instinctului. De la „viaţa fără direcţie“ la „viaţa orientată“, Epictet sugera un traseu exemplar al

Scanned with OKEN Scanner

conduitei umane. Marc Aureliu propunea în secolul II aceeași direcție practică și morală a filozofiei stoice. Alături de rațiune („geniul din om"), natura era gîndită ca un proces neîntrerupt în care moartea nu constituia decît unul dintre acestea. Arta de a trăi rațional echivala cu autocontemplarea atentă, autoanaliza, formarea de unul singur „după plac". „O pierdere — afirmă Marc Aureliu — nu este decît o transformare, și în aceasta natura găsește plăcere, ea care creează toate lucrurile atît de înțelepțește, din vecie, tot așa a făcut și la infinit tot așa va face." Ideea metamorfozei cu sens de schimbare interioară își află în gîndirea stoică o fundamentare filozofică. Procesele infinite ale naturii reflectate într-un destin și o psihologie în transformare îl vor preocupa pe Apuleius la care stoicismul — prin alegoria finală a Naturii atotputernice și transformatoare — ar putea fi înțeles și ca o motivare estetică subtilă, profundă a unei ficțiuni (ipoteze de existență) ce frizează fantasticul.

Ecoul stoicismului și a logicii sale senzualiste se regăsește cu ușurință în „decadentismul" lui Ovidiu. După *Amores*, roman de dragoste deghizat într-o suită de elegii, și *Heroides*, scrisori atribuite eroinelor mitice — idee pe care poeții greci o mai vehiculaseră — el scrie *Metamorfozele* inspirat asemănător de o sursă alexandrină. Odată cu acest gest Ovidiu pare că depășește ceea ce am putea numi „complexul lui Calimah" (poet alexandrin care a scris în secolul III î.e.n. și care a rămas cunoscut prin polemicile celebre ce vestejeau poemele epice lungi, apărînd în schimb poezia de mici dimensiuni, gest critic necesar la timpul său, de separare a liricului de epic). Deși i s-a reproșat că în *Metamorfoze* „nu există nici o idee de ansamblu care să-l conducă", Ovidiu concepe de fapt un model romanesc (idee străină pentru criticii și oratorii latini !) realizat epic prin proiectarea metamorfozei în personaj epic, ideea filozofică fiind a fatalismului stoic. Aventura neîntreruptă într-un spațiu exotic și straniu (Thesalia), apoi fantezia epică de o mare prospețime cultivînd senzaționalul și surpriza sînt forme abile de elaborare deghizată a romanului, spre care îl îndrepta firesc temperamentul și imaginația. Ovidiu organizează masa evenimentelor epice punînd în funcțiune ideea de cadru. El conturează de fapt o suită de nuclee sau focare epice

Scanned with OKEN Scanner

descentralizate dar unite prin destine repetabile şi ideea metamorfozei. Evenimentele romaneşti nu fac altceva decît să demonstreze suveranitatea devenirii din natură. Personajul central este o imagine-sumă proteică a tuturor prezenţelor epice, antrenat într-o aventură nesfîrşită.

Într-una din *Metamorfoze* zeiţa Pallas, iritată de celebritatea ţesătoarei Arachne, o cheamă pe aceasta la întrecere pentru a o umili, reamintindu-i limitele condiţiei de muritor. Ca atare, Pallas ţese la război scene din viaţa rudelor ei glorioase şi răzbunătoare, tot atîtea pretexte pentru a o moraliza pe îndrăzneaţa Arachne, necugetată chiar şi prin faptul că i-a acceptat prinsoarea. Pallas îl înfăţişează pe Jupiter justiţiarul făcînd pace în cearta dintre ea şi Neptun, descrie mîniile Junonei care le transformă pe mama pigmeilor şi pe Antigona în păsări, reprezintă diferite lupte ale zeilor. Lucrarea ei, ce pare să fie ilustraţia unui manual de retorică şi morală, este măreaţă, maiestuoasă dar rece. Arachne împleteşte la rîndul ei, cu nerv polemic, ironie şi umor, dînd frîu liber imaginaţiei, întîmplări care-i legau nepermis de mult pe stăpînii cerului de oameni, nu atît prin latura morală sau intelectuală, cît prin aceea pasională : cuprins de slăbiciune pentru femei greu de cucerit, dar traversat în egală măsură de crize de laşitate, Jupiter îşi consumă aventurile galante metamorfozat în taur sau lebădă, luînd chipul unui soţ înşelat sau al unei ploi de aur, ca şi Neptun care se preschimbă în taur pentru fiicele lui Eol, ca şi Phoebus devenit „păstor“ cînd „şi-a rîs de Isses, fiica lui Macareus“, sau corupătorul Bachus care a amăgit-o pe Erigone sub forma unui strugure fals etc. „Tuturor acestora Arachne le-a dat înfăţişarea lor şi culoarea împrejurărilor“, notează Ovidiu, elogiind indirect un fapt de imaginaţie pentru că, nefiind zeiţă, Arachne nu a putut să fie martoră şi deci să realizeze documentar sau reportaj precum cealaltă concurentă. Naratorul se abţine totodată să facă vreun comentariu despre pînza zeiţei Pallas. Ţesătura Arachnei, animată de făpturi şirete, mistuită de viaţă intensă, pasională, este vie, umană, caldă. Înfuriată de a fi depăşită estetic, zeiţa învinsă îşi transformă rivala în păianjen şi sfîşie, sub pretextul ultrajului moral, pînza acestei *ars amandi* pe care Ovidiu ar fi semnat-o. În acest

Scanned with OKEN Scanner

fel s-a confundat probabil de timpuriu în istoria literaturii latine o problemă de estetică, de imaginație și procedură romanescă, cu una de morală, anticipînd ceea ce i se va întîmpla, într-un fel, și lui Ovidiu. În orice caz semnificațiile parabolei sînt numeroase și fertile. Fără să le discutăm pe toate, ne vom opri la una care i se potrivește tot autorului *Metamorfozelor* : în locul unei scrieri didactice, cu stil de agendă, cum i se părea lui Des Esseintes a fi literatura lui Cezar, de mulțimea cărora era bolnavă literatura latină, Ovidiu a înfăptuit prin romanul *Metamorfozelor*, în ciuda aerului galant sau a superficialității pe care o parte din posteritate i le-au atribuit, sinteza extraordinară a unei mitologii sub latura ei pasională, cea mai umană, singura în stare să o izbăvească de convenționalitate. Cartea *Metamorfozelor*, unde Ovidiu prin excelență „arachnizează", este un *Decameron* avant la lèttre în care luăm cunoștință cu o lume păgînă la fel de pestriță, mînată de sex, invidie, ură, de cauzele unor nenumărate abuzuri sau acte de sadism în mijlocul cărora înfloresc și oaze de justiție sau de tandrețe.

Autorul *Metamorfozelor* a căutat, firesc, criterii epice de ordonare a miturilor. O simplă înșiruire a lor n-ar fi satisfăcut gustul său pentru spectacol și nici exigențele romanescului. În acest scop naratorul a instaurat, dincolo de cronologie și genealogie, legătura narativă a miturilor disparate printr-un cadru epic vehiculat de romanul grec și întîlnit mai înainte la Homer și la predecesorii acestuia. Un ospăț, o întrunire, o simplă întîlnire sînt tot atîtea pretexte la îndemînă prin care Ovidiu — ca și Petroniu de altfel — proiectează într-o perspectivă epică personajele și istoria lor.

În *Metamorfoze*, aventura personajului se concretizează epic prin aventura povestirii, a rostirii. De obicei se spun propriile aventuri sau sînt povestite pățaniile altora. Regula este păstrată de la Jupiter pînă la cel din urmă muritor. Povestirea își mărește astfel atribuțiile, nemaifiind doar o simplă narațiune, ci un fragment dintr-un flux epic ce își caută sau tinde spre o unitate. Povestirea în povestire capătă în consecință importanță nu numai pentru destinul epic al personajului sau, mai exact, al unui personaj, ci și pentru acela al cadrului romanesc care și-o asumă : dorind să-i pedepsească pe oameni cu po-

Scanned with OKEN Scanner

topul, Jupiter convoacă adunarea zeilor unde povestește, pentru a convinge de necesitatea acestui rău, fapta josnică a lui Lycaon ; Macareus Neritianul și Achaemenide, luptători greci la asediul Troiei, se întîlnesc după peripeții îndelungate lîngă insula zeiței Circe. Achaemenide spune pățania cu Poliphem ; Macareus povestește ce i s-a întîmplat ca tovarăș al lui Ulise în palatul zeiței Circe — transformarea în porc ! — și reproduce o mărturisire a unei slujnice despre o înfricoșătoare faptă a Circei : tragedia lui Picus și Canens. Pomona ascultă în grădină povestirea lui Vertumnus, travestit în babă, despre Iphis și Anaareta cea transformată în statuie, după care acceptă să-l ia de soț pe Vertumnus. Cephalus cere ajutor lui Aecus. Acesta îi povestește, în clipa în care se întîlnesc, despre groaznica molimă abătută asupra cetății sale și despre intervenția lui Jupiter. Cephalus povestește la rîndul său împrejurarea în care și-a pierdut soția, pe Procris. „Cu acestea și cu alte povestiri ca acestea și-au petrecut ziua", precizează impersonal Ovidiu. Drept cadru mai amplu al acestui ultim episod este războiul lui Minos cu orașul Atena, față de care povestirile de față sînt simple capitole colaterale. Aici este clar că, mai mult decît o culegere de nuvele unite printr-un artificiu epic, funcționează romanul.

Metamorfozele literaturii egiptene venite prin mitologia greacă și poarta alexandrină, trecerile dintr-o specie în alta sau dintr-un regn în altul al unui imens număr de personaje, nu păstrează în cartea lui Ovidiu nimic din enigmaticul terifiant. Prin faptul că ezoterismul lor nu poate fi pus decît superficial în legătură cu magia și filozofia pitagoreică, putem considera acest mijloc de cultivare a surprizei mai degrabă un pretext narativ la care Renașterea va apela adeseori, o formă încă primitivă a satisfacerii gustului pentru aventură și nu o modalitate tezistă de a indica apartenența spirituală la o formă de cult. Metamorfoza personajului practicată de romanul modern parabolic se situează în aceeași descendență. Metamorfozei fizice i se adaugă însă acum și aceea psihică. Spre deosebire de Renaștere unde abundă sensul ludic, metamorfoza modernă fructifică celălalt sens, represiv, arachnean. În *Mandragora* se continuă gestul erotic și jucăuș al lui Zeus ; personajul lui Kafka pare, dimpotrivă,

Scanned with OKEN Scanner

a fi victima unei enigmatice Pallas pe care nici n-a avut măcar putința să o sfideze vreodată. *Metamorfozele*, unde destinul nedrept al Arachnei se multiplică la nesfîrșit, este un roman care se percepe în special prin latura tragică a existenței, prin intermediul acelei impresii stranii că te afli în fața unui „tratat al nenorocirii".

Personajele — vehiculul dramatic și aventuros al experienței deschise, al metamorfozei — sînt lipsite de înțelepciune și spirit de conservare. Experiența odată traversată, nu poate fi fructificată deoarece metamorfoza, în accepția ei generică, pune capăt transmisiunii. Martorul esențial al procesului devenirii rămîne naratorul alter-ego al metamorfozei ca personaj. În această calitate împrumută din răceala mecanicii uniforme a rezolvării destinelor. El este un martor „reprimat" într-un narator de ficțiune care nu uită obiectivitatea autorului latin de proză istorică, jurnal sau epistole. Ceea ce îl animă este reprezentarea senzualității, a unui erotism aproape stereotip declanșat de o memorie afectivă decisă să reprezinte în înscenări infinite un același refuz, o aceeași seducere. Prin scenariul aventurii galante cu care se identifică ori de cîte ori este cazul, Ovidiu este un Don Juan epicureic al lumii romane care își scrie existența galantă. Impersonalitatea martorului care narează imediat ce a abandonat obiectul pasiunii sau al relatării amintește la Ovidiu de plăcerea. pentru noi de neimaginat, a spectatorului roman la luptele cu gladiatori. Dacă destinul arachnean nu suportă ironia, el nu cunoaște în același timp încă mila.

La Ovidiu metamorfoza este limitată la sensul ei din mitologia greacă : de transformare tragică, ireversibilă a unui personaj într-un obiect al naturii. Aceasta primește generoasă noi forme de existență care par să o umple nesățios. Apuleius regăsește însă sensul vechi, deloc depresiv, egiptean, utilizînd magia cu neprețuitele ei atribute epice spectaculare. Dacă metamorfozarea (travestirea) se afirmă ca o practică accesibilă oricui, ea poate justifica în plan epic fantezia debordantă a naratorului, comedia sucudentă a aventurii. Criteriul verosimilului și adevărului documentaristic, obsesii ale prozei latine, odată respectate prin această convenție epică parodică, naratorul se poate angaja în elaborarea construcției romanești propriu-zise.

Scanned with OKEN Scanner

Prin imaginaţie, libertatea stilistică şi modul de concepere a prozei ca ficţiune deghizată, poliglotul Apuleius, care scria deopotrivă în latină şi greacă, este foarte puţin clasic. Latin prin stilul oratoric şi strălucirea discursului, oratorul celebru, filozoful apoi preotul şi magicianul este interesat în mod vădit să ilustreze printr-un destin romanesc celebra cale a stoicilor, de la „viaţa fără direcţie" la „viaţa orientată". Logica afectivă va fi aceea care îl va ajuta să organizeze confesiunea romanescă.

Sursa de inspiraţie greco-egipteană este afirmată de altfel din primul paragraf al romanului ; evocarea literaturii mileziene — este vorba de Milet, oraş al Asiei Mici, port cosmopolit la Marea Egee — şi a transformismului egiptean, ca surse ale ficţiunii şi intrigii licenţioase, constituie prima procedură a naratorului care îşi transcrie experienţa : „Voi încerca să povestesc aici, adunate la un loc, variate fabule în genul milezian şi să încînt urechile voastre binevoitoare cu murmur plăcut. Dacă nu vă plictiseşte să vă aruncaţi ochii pe acest papirus egiptean scris cu vîrful ascuţit al unei trestii de pe malurile Nilului, veţi vedea cu uimire făpturi omeneşti schimbîndu-şi figura şi forma şi apoi, printr-o metamorfoză inversă, revenind la starea lor de mai nainte". În ceea ce priveşte stilul romanesc, naratorul afirmă că este în fapt vorba de limba „avocăţească" deprinsă în şcolile romane ; tratarea unui subiect grec şi egiptean în acest stil pare a fi din punctul său de vedere fericită deoarece „însăşi această schimbare de limbă se potriveşte de minune cu stilul metamorfozelor pe care îl întrebuinţez" [1].

Asemeni *Metamorfozelor* lui Ovidiu, la Apuleius acţiunea *Metamorfozelor* cunoscute şi sub numele de *Măgarul de aur* este plasată în enigmatica Thesalie. Într-un mod tipic egiptean, cadrul real se irealizează progresiv iar timpul experienţei devine practic incomensurabil. Confesiunea personajului egiptean martor şi narator totodată este radicalizată însă de muşcătoarea ironie, de sarcasmul oratoriei latine frizînd cu inteligenţă satira spumoasă, aşa cum am întîlnit-o de pildă în romanul lui Petroniu.

---

[1] Citatele sînt din Apuleius, *Măgarul de aur*, ESPLA, 1958. În româneşte de I. Teodorescu.

Scanned with OKEN Scanner

Personajul lui Apuleius este „un însetat de noutăți" care vine, în Thesalia, din Corint pentru a gusta din aventura terifiantă a magiei. Plecat să ia parte la spectacole magico-vrăjitorești, Lucius va descoperi în cele din urmă o filozofie. Sensibilizat de povestea lui Aristomene — tovarăș de drum care-i relatează o faptă de magie petrecută în Thesalia sub ochii săi — tînărul dornic de aventură afirmă de la bun început : „Eu cred că nimic nu e imposibil în lumea asta". Odată încheiată pregătirea pentru mister, imaginația delirantă se pune în mișcare. Pentru început Lucius parcurge spații circulare — pentru cititor, tot atîtea semnale ale aventurii iminente. Excelent eseist, personajul narator comentează cu strălucire obiectele artistice care îi încîntă vederea în orașul Hypata. În casa bogatului și zgîrcitului Milo, Lucius, fire de artist, o întîlnește pe Fotis, încîntătoarea slujnică a soției celui care îl găzduiește. Pamfile este o vestită vrăjitoare, după cum îl avertizează ruda lui Lucius, superba aristocrată Byrrhena. În casa acesteia Lucius aude povestindu-se alte fapte magice care îi tulbură pînă la delir curiozitatea : „Din tot ceea ce vedeam în oraș, îmi închipuiam că nimic nu era așa cum se înfățișa în realitate. Mi se părea că absolut totul se metamorfozase prin puterea infernală a unor descîntece. Astfel, pietrele de care mă loveam, în închipuirea mea erau oameni împietriți, păsările pe care le auzeam, oameni acoperiți cu pene, arborii de dincoace și de dincolo de zidurile orașului, și aceștia erau tot oameni încărcați cu frunze, iar apele curgătoare izvorau din trupurile lor omenești... Astfel, încremenit, ba mai mult, scos din minți de această curiozitate care mă chinuia ca o boală, umblam din loc în loc, fără să pot găsi măcar o urmă sau barem un început de urmă de potolire a nestăpînitei mele patimi".

Obsesia metamorfozei pregătește lent disocierea finală dintre esență și aparență pe care o teoretizează inițiatul Lucius. Metamorfoza se afirmă astfel la Apuleius ca o modalitate epică de a trasa un drum al formării personalității proeminente, și anume acela de la instinct la rațiune. Pentru narator el este egal cu Infernul ; drumul spre idee și rațiune, acea perioadă a căutărilor nebuloase și a formării care se desăvîrșește pînă la momentul crea-

Scanned with OKEN Scanner

ției sau al revelației spirituale. De altfel predestinarea lui Lucius este anunțată de timpuriu din portretul pe care i-l face un personaj și care este acela al unei ființe perfecte : „Corpul lui e atît de bine proporționat, de parcă toate părțile i-ar fi fost măsurate cu compasul. Nu e prea înalt, e zvelt, dar plin de vlagă, pielea obrazului îi e potrivit de trandafirie, are părul blond și inelat de la natură, ochii, deși albaștri, îi sînt vioi și veșnic iscoditori, are o privire pătrunzătoare, ca de vultur și plină de farmec, în orice parte s-ar uita, mersu-i e nobil și firesc".

În Hypata sînt prezente Babilonul, prin caldeeanul din Corint, iar prin egipteanul Zachlas, ezoterismul faraonic. Fuzionînd cu transformismul local, ele nasc unele stranii mistere glumețe. Ca atare, agitat de groaznica relatare a lui Telefron de la ospățul Byrrhenei, Lucius este victima unei întîmplări aflate la granița dintre tragedie și farsă, prima lecție „filozofică" despre faptul că nu orice aparență ascunde cu necesitate și o esență. Aceasta este uvertura aventurii dorite. Lucius își asumă naiv rolul ucigașului judecat în for în ziua Rîsului ; „ucide" o ficțiune ; se lasă molestat cu un vădit simț al onoarei, dar descoperă în hohotele asistenței că victimele sale erau în realitate trei burdufuri găurite. Fotis îl încredințează că la mijloc a fost o magie a Pamfilei, destinată altuia. Orgoliosul umilit o somează însă pe Fotis, și ea vrăjitoare, să-i arate o scenă de magie. Senzația de pînă acum este că toată lumea rîde de naivitatea tînărului avid de aventură. Farsa nu îl scutește nici pe mai departe : Lucius o vede pe Pamfila transformîndu-se cu ajutorul unei alifii în pasăre și, pentru a se convinge de adevăr, dorește să se supună la rîndul lui experimentului, numai că Fotis, intenționat sau nu, îi oferă un preparat care îl va transforma în măgar. Disperat, tînărul amorez devenit patruped o somează pe Fotis să-l readucă la starea umană, dar cum nu pot fi procurați imediat trandafiri proaspeți, vor trebui să aștepte ivirea dimineții. În grajd măgarul Lucius, alături de celelalte animale de povară, își contemplă starea grotescă. În zori este răpit de tîlharii care atacă gospodăria bogatului Milo. De aici începe traseul infernal al unei aventuri deopotrivă comice și fantastice, modalitate, însă, de realizare a unei proze realiste, ironice și polemice, conform convenției prozei latine.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă în romanul modern naratorul-martor stă în cele mai incomode poziţii pentru a „înregistra“ spusele personajelor sale, pentru Apuleius metamorfoza este un procedeu epic de motivare a pătrunderii în intimitatea personajelor şi altele decît eul confesiv, precum şi o modalitate retorică de întărire a creditabilităţii romaneşti într-o lume de crepuscul care se îndoieşte chiar şi de zeii ei. Efectul a fost atît de puternic încît timp de secole autorul Apuleius a fost confundat cu personajul Lucius, iar o convenţie romanescă a fost catalogată drept isprava autentică a unui mare vrăjitor ! Autorul, preocupat de mistere şi demonie din curiozitate intelectuală, a sfîrşit prin a fi înconjurat de aura vrăjitorească, asemeni, de altfel, tuturor alchimiştilor Evului Mediu şi Renaşterii. Comprimarea distanţării în confesiune dintre narator şi personajul care îşi rememorează aventura poate fi considerată pentru acest timp o adevărată performanţă romanescă.

În esenţă, asistăm — în cea mai strălucită descendenţă a didacticismului literaturii latine care prepară literatura moralizatoare a creştinismului — la extrapolarea periplului fantastic prin elementele sale incredibile, către un sens ce nu-şi ascunde intenţiile moralizator-educative. În cazul de faţă este vorba de un gen de instrucţie iniţiatică rezervată unei generaţii ce credea şi cultiva misterul în sine. Astfel, autorul face din metamorfozarea, sau variaţia întîmplărilor magice, cu concurs vrăjitoresc şi rezultate prompte, nu doar o poveste de încîntat sensibilitatea unui cititor hrănit de ficţiunea romanului grec, ci o parabolă din care nu lipsesc încîntarea, extazul, insolitul ca şi spaima, trauma şi umilirea.

În expresie modernă avem de a face, de fapt, cu un *roman al formării* care va face carieră în literatura europeană. Romanul metamorfozelor antrenează (echivalează) cu o adevărată metamorfozare a romanului.

Naratorul care rememorează, cu alte cuvinte, care scrie, simultaneizează timpul moral şi estetic al actului de creaţie cu timpul existenţei umane a personajului său fisurat de durata metamorfozei. În peştera tîlharilor, Lucius, devenit măgar, înregistrează cu fidelitate dialogurile, toate scenele de viaţă ale lumii în care fără voia sa a pă-

Scanned with OKEN Scanner

truns. În acest mod este introdusă relatarea babei despre Psyhe, destinată să o timoreze pe tînăra răpită, Charite. Martor al înfrîngerii tîlharilor, „măgarul-narator" transcrie și relatarea travestitului Hemus, de fapt sub înfățișarea tîlharului temut fiind ascuns logodnicul Charitei.

Tîlharii pleacă, ucid, se reîntorc și ascultă sau povestesc ca în fața unui auditoriu ignorat ce știe să redea și să comenteze cu probitate morală și uzînd de ambiguități delicioase. Naratorul este o conștiință înaltă, „agitată sufletește", prizonier al unei stări jalnice : „Pe cînd hoțul povestea aceasta, eu, comparînd starea mea de mai înainte cu nenorocirea prezentă și timpul cînd eram acel Lucius, așa de fericit față de timpul de față, cînd nu mai eram decît un măgar nenorocit, oftam din adîncul inimii. Și mă gîndeam în mine însumi că nu fără temei vechii înțelepți din cele mai depărtate vremuri și-au închipuit și reprezentat destinul ca pe un orb și cu totul lipsit de ochi. Căci el întotdeauna acordă favorurile sale celor răi și nevrednici și nu e niciodată condus de judecată, cînd alege pe vreunul dintre muritori. Ba încă sălășluiește mai degrabă la aceia de care ar trebui să fugă cît mai departe, dacă ar vedea limpede, și ceea ce e mai scandalos, e că el acordă reputație la întîmplare și chiar opuse acelora de care ne bucurăm. Astfel, un hoț se făleşte cu reputația de om cinstit și omul cel mai nevinovat, dimpotrivă, e bîrfit de gura celor vinovați. În sfîrșit, eu, care, printr-o nemiloasă lovitură a acestei divinități, luasem chipul unui animal, al celui mai de rînd patruped, eu a cărui nenorocire, cu drept cuvînt, ar fi stîrnit durerea și mila celui mai împietrit dușman, mă vedeam acuzat de tîlhărie în paguba unei gazde atît de iubite, crimă care ar fi meritat să fie numită nu numai furt, ci mai exact încă un paricid".

În casa unui morar, măgarul Lucius este martor al destrăbălării soției acestuia. Intervenția sa însă, în loc să-l fericească pe protector, îl duce la ruină. În jalnica sa stare, Lucius acționează ca un tip justițiar. Deoarece nimeni nu se sfiește de un măgar („mulțumită lungilor mele urechi, auzeam foarte bine tot ceea ce se spunea chiar destul de departe de mine...") are acces la scene pe care numai sarcasmul le salvează de la pornografie. Criteriul veridicității documentaristice care făceau ravagii în

Scanned with OKEN Scanner

literatura latină este întărit în permanență cu ironie de către narator. Ori de cîte ori simte că ficțiunea ar putea fi suspectată, intră în text printr-o adresare directă : „Dar, poate tu, lector pricinaș, criticînd povestirea mea, vei face această obiecție : Cum ai putut tu, măgar viclean, închis în mijlocul unei mori, să știi ce făceau aceste femei, după cum susții în cea mai mare taină ? Ei bine, află în ce chip, mulțumită curiozității mele de om metamorfozat în măgar am putut să cunosc tot ce s-a făcut pentru pierderea morarului meu...“ Pentru ca în altă parte să afirme : „Eu însumi mi-am adus aminte cu recunoștință de existența mea de măgar, pentru că, ascuns sub acest înveliș și încercat de multe și felurite nenorociri, dacă nu m-am făcut mai înțelept, cel puțin am învățat o mulțime de lucruri...“

După asemenea fixări energice ale ficțiunii, tonul și mijloacele devin brusc de reportaj : „Cam pe la amiază, deodată, apăru în moară o femeie, cu jalnică înfățișare de acuzată și desfigurată de o tristețe nespusă. Era pe jumătate acoperită cu o zdreanță păcătoasă, cu picioarele goale, palidă ca merișorul și slabă ca o umbră...“ etc. Ea este de fapt o vrăjitoare care îl spînzură pe morar. Fidel normelor estetice ale prozei latine, naratorul respectă în romanul său cîmpul vizual al martorului și din dorința de a-și permite eludarea, rezumarea momentelor epice neinteresante. Ceea ce se relatează, oricît ar fi de fantastic, nu iese din *bătaia privirii* martorului narator. Spectator al judecării unei crime, cel care relatează (personajul Lucius ?, naratorul ?, autorul ?) precizează „că toate acestea s-au petrecut astfel, am aflat-o de la mai mulți inși care vorbeau între ei. Dar ce dovezi a adus acuzatorul, cu ce motive l-a combătut acuzatul, care au fost în sfîrșit discursurile și replicile, nu știu, deoarece eram departe de acolo, în grajd, și n-aș putea să vă spun lucruri de care n-am nici o cunoștință. Dar ceea ce știu sigur, am să vă povestesc acum“ etc.

Schimbîndu-și mereu stăpînul, fără voie, măgarul ajunge de la morar la un grădinar, în posesia unor falși preoți invertiți, la un soldat, la doi frați care sînt bucătarii unui om foarte bogat unde, grație calităților sale umanoide, se bucură de un tratament strălucit. Aici se dezlăn-

ţuie pasiunea bolnavă a unei femei din înalta societate pentru măgarul Lucius. Cei doi amanţi sînt însă deconspiraţi. Gata să fie actorul unei scabroase scene publice, Lucius fuge. Adoarme pe malul mării unde i se arată în vis zeiţa Isis sub înfăţişarea Naturii guvernante. A doua zi, în cadrul unei ceremonii sacre, Lucius redevine om ; el se iniţiază treptat în cultul lui Serapis. Ca ascet şi apoi unul din preoţii săi de seamă, el regăseşte *calea* sau sensul existenţei.

O superbă ambiguitate a acestui text este întreţinută de proteismul vocii auctoriale : cel care scrie, cel care se confesează, cel care traversează aventura se articulează într-o trinitate spectaculară a eului artistic. Vocea care narează se schimbă permanent şi ne întrebăm adeseori în timpul lecturii cine este acela care vorbeşte, cu atît mai mult cu cît naratori pasageri antrenaţi de o poftă oratorică de nezăgăzuit ajung să-i concureze pe naratorii principali prin avansarea în text a unor veritabile microromane. La nivelul romanului, conceput ca o parabolă a formării în care *curiozitatea* deţine rolul de motor intelectual, ele pot fi considerate nuclee polemice sau convergente spre un sens existenţial. Astfel, în episodul Psyhe, aşa cum Pallas o pedepseşte pe Arachne, Venus o stigmatizează pe Psyhe. Curiozitatea femeii, pe punctul de a o pierde, se recompensează printr-o înaltă recunoaştere în urma unui traseu al pedepsei. Romanul Charitei, relatat de un păstor, constituie pandantul istoriei lui Psyhe. Aici cel curios şi neastîmpărat care dezlănţuie tragedia este Thrasyllus. El o iubeşte pe Charite în taină ; îl ucide pe soţul ei, Tlepolemus, şi sfîrşeşte prin a fi orbit de Charite. Sfîrşitul tragic al celor trei se contrapune împlinirii divine a cuplului Amor-Psyhe. El anticipează opţiunea lui Lucius pentru retragerea stoică din existenţă, metamorfozarea tînărului dedat la amoruri într-un înţelept apărător al raţiunii şi dreptăţii.

Moralistul Lucius, care îşi scrie romanul experienţei, împrumută în roman criticismul său personajului Lucius care trăieşte aventura metamorfozat în măgar. Această dedublare afectivă şi spirituală are loc odată cu scena metamorfozei, act care modifică radical perspectiva relatării epice. Criticismul şi rigorismul moral discreditează, în timp ce optica tînărului care se bucură fără prejudecăţi

Scanned with OKEN Scanner

este una hedonică. Cel „însetat după noutăţi“ respinge prin ironia comentariului său *noutatea*, demitizînd-o sarcastic. Cu o superbă artă a vizualizării plastice, îşi motivează intruziunea epică prin decăderea condiţiei. Fiecare episod aventuros înseamnă naşterea unei noi constante morale : cavalerismul, oroarea de „adulterul universal“, scîrba pentru cei desfrînaţi, mincinoşi, josnici, lacomi şi cruzi, ca şi pentru justiţia coruptă, ceea ce naşte adeseori diatriba justiţiară : „De ce vă miraţi deci, josnice creaturi, sau mai degrabă turme venale care vă petreceţi toată viaţa în for, sau şi mai bine, vulturi îmbrăcaţi în togă, dacă în ziua de azi toţi judecătorii îşi vînd sentinţele pe bani, cînd de la începutul lumii interesul a corupt o hotărîre judecătorească dată de un muritor în pricina de judecată a unei zeiţe ? Cînd judecătorul ales după sfatul marelui Jupiter, un om de la ţară, un cioban, şi-a vîndut conştiinţa pentru satisfacerea unui capriciu amoros, grăbind în acelaşi timp pieirea întregului său neam ?... Dar pentru ca nimeni să nu mă ţină de rău din pricina acestei violente indignări şi să nu spună în gîndul său : «Ei, poftim ! acum trebuie să mai suportăm şi filozofia unui măgar», îmi reiau firul povestirii de acolo de unde l-am întrerupt...“

Destinul lui Lucius pare uneori o parodie a aventurii tipului odiseic, un mod original de a figura ideea artei ca experienţă. Apuleius abordează însă în naraţiune un ton dezangajant, cînd comic, cînd ironic, solicitîndu-i în permanenţă lectorului său, ca într-o farsă, complicitatea, rîsul vesel. Iată un pasaj în care dedublarea (acel *noi* ambiguu) pare un simbol generic al condiţiei umane scindate între înălţător şi josnic : „În curînd noi am fost uşuraţi de toată povara şi lăsaţi la păşune, în libertate, unde ne plăcea, într-o livadă vecină. Eu însă nu mă putui hotărî deloc să ţin tovărăşie la păscut celuilalt măgar şi calului meu, şi de altfel nici nu eram încă deprins să mănînc fîn. Dar zărind chiar în dosul grajdului o grădiniţă, cum eram atunci mort de foame, mă repezii cu îndrăzneală asupra ei şi deşi acolo nu se găseau decît legume crude, totuşi n-am stat la îndoială să-mi umplu pîntecele pînă la refuz“.

Romanului lui Apuleius i s-a reproşat abandonarea acestui ton şi stil odată cu revenirea lui Lucius la condiţia

Scanned with OKEN Scanner

de om și inițierea în cultul lui Serapis (sinteză a culturilor lui Osiris, Isis și Choris încă din secolul III î.e.n.) atît de răspîndit în lumea elenistică și atît de puternic în Egipt grație lui Ptolemeu I. Scrisă fără urmă de ironie, într-un registru grav, Cartea a XI-a își propune să nareze însuși misterul lui Isis și Osiris, așa cum procedura dialogică și bombastică, oratoria primului capitol nu constituiau decît un prolog al misterului. Tonul incantatoriu, respectul religios al acestor pagini aparțin unui inițiat. Diversitatea vocilor probează în mod suplimentar polifonismul pe care îl creează convenția metamorfozei. Lucius are sentimentul unei renașteri, „al unei miraculoase învieri" și „reîntoarceri din Infern" al experimentării, la o scară mai mică, a proceselor de transformare neîntrerupte din natură. La Roma, stoicul, adept al cultului lui Serapis, este adus de destin nu întîmplător în for la „glorioasa carieră de apărător al dreptății".

Față de romanul grec ce ilustra excesiv traseul odiseic, erotismul liricii alexandrine și celebra oratorie a retorilor latini, romanul lui Apuleius poate fi considerat o replică. Cuplul stereotip supus celor mai incredibile avataruri, pînă la împlinirea erotică finală — substanța romanelor lui Hariton din Afrodisia, Iamblihos, Longos, Ahileus Tatios etc. — apare aici ca un ecou palid. Destinul spiritualizat se debarasează de aleatoriul cu orice preț. Aventura se subordonează unui sens superior. Convenția metamorfozei, dublată de aceea a confesiunii, înlesnește crearea unei psihologii, pătrunderea totală a autorului în conștiința unui personaj, descrierea romanescă a acesteia în toate resorturile intime, așa cum numai proza ultimului secol literar va mai îndrăzni să o facă.

Nu criticismul sau satira sînt scopurile romanești ale lui Apuleius, ci ilustrarea printr-un destin a unui model de existență, sinteză originală a filozofiei stoice și religiozității orientale care încercau să se contureze într-o soluție de existență paralel cu ideea de mîntuire creștină. Aventura în stil grec, metamorfoza cu accepția ei teoretică din epica egipteană, realismul ironic, logica, sarcasmul și grija pentru verosimil ale literaturii latine fuzionează într-o formulă romanescă originală, unde procedee epice inedite vin să servească o filozofie de amurg.

Scanned with OKEN Scanner

Fantezia păgînă umple scena, în acorduri finale care apoi vor reverbera în strălucita epocă a Renaşterii. Destinul individului îşi trăieşte cu vervă ideile. Romanul de ficţiune al prozei latine — lecţie în sens înalt despre esenţă şi aparenţă, raţiune şi instinct — va avea însă din lipsă de continuatori un epilog straniu : el sfîrşeşte prin a fi considerat o copie după realitate, fiind integrat prozei obiective şi realiste.

Scanned with OKEN Scanner

Mişcarea ideilor estetice privind proza — niciodată creaţia romanescă nu a fost lipsită de suportul ei teoretic oricît de firav, chiar dacă acesta nu s-a manifestat tranşant prin scrieri critice şi estetice propriu-zise — de-a lungul a aproximativ două milenii şi jumătate de civilizaţii coexistente sau succesive figurează o metamorfoză distinctă în cîmpul imaginarului epic.

De la poetica vedică pînă la poetica homerică sau a prozei latine, modificări importante conferă o dinamică palpitantă conceptelor estetice prin care există această uriaşă, am spune, civilizaţie a romanului, imposibil de amputat sau de circumscris aventurii romanului european. Născut în Asia, aşa după cum s-a afirmat încă de acum un secol, romanul îşi descoperă azi cu uimire şi legitimă mîndrie rădăcini adînci şi un destin complex şi contradictoriu. Asia poate fi considerată în acest sens străvechiul „teatru de luptă" al celor mai surprinzătoare forme romaneşti, o „înfruntare" extrem de vie ce începe să-şi atenueze lent ecourile — excepţie făcînd Extremul Orient — încă din primele secole de dinaintea erei noastre.

Strălucitoarea irupţie a formelor imaginarului romanesc în lumea Indiei ariene a chemat parcă rigoarea prozei din spaţiul Asiei apusene pentru ca extrema de răsărit să soluţioneze, să elaboreze cel mai complex model epic cunoscut — romanul homofonic, sinteză a poeticilor prozei vechi asiatice. O nouă mentalitate consacrată prin Homer, ajunsă ulterior la extrema schematizare şi mortificare prin clasicismul latin, naşte reacţia preparată de astă dată pe coasta de nord a Africii, în lumea latină ce înflorea pe ruinele lumii cartagineze, încă o dată nutrită din fantezia romanescă a imaginarului asiatic. Mentalitatea creştină,

Scanned with OKEN Scanner

care își afirmă încă din secolul III al erei noastre scriitorii săi, mută problema definitiv în spațiul european, elaborînd o nouă poetică de sinteză — de fapt o sinteză a sintezelor cu consecințe ce se vor vedea — sursa enormei explozii romanești din lumile europene pe care Europa intelectuală o va absolutiza în chip nejustificat, din orgoliu și ignoranță. Odată cu aceasta, timpul dilatat pe milenii, timpul fabulos și lent al mentalităților asiatice se accelerează. Europa trăiește printr-un ritm de gîndire sensibil diferit. Ea își comprimă, își concentrează civilizațiile, timpul pare prea dens, uneori sufocant. Pe măsură ce simptomul se arată presant, opera se dilată ca sens. Sporește autoritatea auctorială, iar autorul implicat se afirmă ca o personalitate socialmente recunoscută. Îndoielile privind atribuirea unei opere, existente încă într-o literatură ca aceea latină —, unde din lipsa izvoarelor sau pricini sociale autorul Măgarului de aur *nu se știe încă cine a fost în realitate — rămîn probleme secundare. Dacă romanul european își datorează laicizarea, bogăția mijloacelor poetice, varietatea formulelor retorice, a procedeeelor narative celor două milenii și jumătate de înaltă și elevată exersare a ficțiunii romanești în laboratoarele artistice ale Asiei, romanul în genere s-a dovedit legat în existența sa de logica și ideile fiecărei lumi, de modul acestora de a-și proiecta edificiile arhitectonice și de a-și imagina geografia imaginarului metafizic.*

Inventînd cadrul romanesc, romanul vechi asiatic s-a exersat de timpuriu în rememorarea și reprezentarea dramatizată a ficțiunii epice, în diversificarea limbajelor pe care le-a simțit pîrghii esențiale ale convenției romanești. Manevrînd timpurile, a considerat conformitatea cu realul un semn al lipsei de aptitudine sau har creator, idee care nu a fost receptată, din păcate, de prozatorul latin decît foarte tîrziu. Monologul sau confesiunea nu s-au confundat decît prin prozeliți cu fictivele còpii ale unei realități. De fapt, naratorul pentru a împiedica uneori vreo identificare hazardată, a preferat să elibereze opera de numele său. Cristalizarea conștiinței estetice îl va aduce însă treptat la rangul ce i se cuvine. O lecție elocventă a acestei evoluții o oferă textele biblice. Odată cu ele a devenit un bun comun observația că poziția naratorului față de idee poate decide în roman configurația narativității.

Scanned with OKEN Scanner

Interesante variații a suportat în mișcarea concepțiilor despre roman destinul aventuros al personajului. Treptat, parcurgerea aventurii într-un timp uriaș — specifică romanului asiatic — se limitează la un segment al aventurii, la un fragment al ei riguros determinat, ilustrat în speță prin tensiune interioară și criză paroxistică. În locul aventurii din lumea obiectuală, narată în scene fantastico-senzaționale, apare aventura eului, mai întîi tulburat, apoi trăind, debarasat de complexe, ideea. Formele și structurile romanești înregistrează ca atare semnificative schimbări în arhitectura lor epică. Sînt selectate riguros episoadele aventurii ; nu senzaționalul ci încărcătura de sens contează. Astfel, textul romanesc își restrînge, alături de numărul personajelor, dimensiunile, dar își revarsă generos sensurile. Autorul, fără să mai pretindă că este un inițiat și că, creația are o natură metafizică, își asumă printr-o inteligență teoretică strălucită actul estetic. Textul literar este în exclusivitate produsul minții sale, al talentului său, al unei experiențe de viață și gîndire. Criticismul, avansat de profeții ebraici în lamentații complexate, capătă o natură pur intelectuală și laică. Europa își elaborează treptat propria ei concepție despre roman, sfîrșind prin a se considera autoarea romanului. Mărginindu-se la ea însăși, gîndirea europocentrică își construiește și propriile limite ; ignorîndu-și rădăcinile, își absolutizează existența.

Criticismul creștin, încă tributar elocinței latine și mimesismului aristotelic, operează prin sinteza sa romanescă un tip de stagnare temporală ce va dura cîteva secole și numai redescoperirea „păgînismului“ readuce în Europa libertatea fanteziei, metamorfoza imaginarului, o nouă proliferare a romanescului comparabilă cu explozia fenomenului vedic.

Continuitatea de esență pare, absolut inexplicabil, o redescoperire pe cont propriu. Dialectica ideilor păstrează însă în fond un aer de noutate cunoscută și paradoxal irepetabilă. Civilizația romanului se perpetuează prin însăși dinamica ideilor estetice, avîndu-și rațiunea în ea însăși, la scara mare a mentalităților și secolelor.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Cuvînt înainte / 5

TIPUL VEDIC : O formă artistică diferenţiatoare de vorbirea obişnuită • Poetica decondiţionării • Logica inferenţială sau coprezenţa semnului cu desemnatul • Mimesis egal cu a fi în ficţiune • Circularitatea epică • Obiectualizarea ficţiunii şi proteismul • Banalizarea miraculosului în lumea existenţei • Polifonismul temelor • Demonii ca dimensiune a trăirii interioare • Topirea arhetipurilor în individualitatea realistă a personajelor • Diversitatea limbajelor, pîrghie a adecvării la real • Abţinerea de la limbaj • Campionul celui mai complex comportament verbal • Un model al însingurării • Viaţa ca vis şi viaţa ca spectacol • Funcţia grotescului • Experienţa omului vedic • Rememorarea şi criza omului vedic • Agenţi şi pacienţi ai karmei • Trăirea sublimă şi tragică sau omul vedic şi „omul străin". / 13

ODISEEA ÎNAINTE DE ODISEU : Pozitivismul sumerian • Faustianismul lui Ghilgameş • Un roman al rememorării • Supremaţia senzorialului • Odiseea înainte de Odiseu • Uniformizarea prin limbaj a discursului epic — particularitate a unei poetici austere • Calchierea, comprimarea motivelor, repetiţia şi aglutinarea • Indiferenţa faţă de timp • Descoperirea cuvîntului • Dialogul ca formă a prieteniei • În capcana destinului • Eroul tulburat • De la dialog la introspecţie. / 58

FANTASTICUL CĂLĂTORIEI NEÎNTRERUPTE : Obsesia timpului şi consecinţele ei estetice • Scurtcircuitarea reperelor spaţiale • Scenariul călătoriei transcendentale • Migraţia şi încadrarea unei aventuri fictive într-un timp plauzibil, cvasireal • *Cartea Morţilor :* aventura unui personaj generic • Timpul epic — o funcţie a lecturii • *Povestea lui Sinuhet :* Fisura în real • Groaza fantastică sau eul frămîntat de o vinovăţie • *Povestea naufragiatului în insula lui Ka :* Fantasticul sub semnul îndoielii • Experienţa reală trecută în ficţiune • Arta cuvîntului sau producerea vrajei fan-

Scanned with OKEN Scanner

tastice • Conformitatea cu realul — semn al lipsei de talent artistic • *Faraonul Keops și vrăjitorii :* Magia ca procedeu epic de materializare a temei narative • Magie și metamorfoză • De la miraculos la fantastic prin introducerea martorului ocular • *Călătoria lui Uenamon :* Relatarea obiectivă irealizată • A stîrni stupoare și uimire sau rădăcina manierismului alexandrin • *Povestea celor doi frați :* Atmosfera prevestitoare — construcție epică dizolvată în propria sa perfecțiune • Un cadru romanesc • *Povestirile lui Setne :* Confesiunea și rememorarea • Naratorul defunct • Aventura ca iluzie magică • Funcția epică a martorului • Dizlocarea timpului • Un model acronic. / 88

ÎNTREBĂRILE LUI ZARATHUSTRA : Un patrimoniu originar de motive comun cu literatura vedică • Poetici radical diferite • Un precursor literar • Puritatea ca rigoare intelectuală • Grija pentru elaborarea estetică • Un dialog nesfîrșit • Sentimentul eșecului • Monologul și confesiunea • Efectele romanești ale interogației pure • Provocarea și lamentația • Anularea partenerului colocvial • Consemnarea jurnalieră • Romanul de idei. / 113

CATALOGUL STILURILOR : *Naratorul care narează în numele lui Dumnezeu :* Romanul ideologic • Narațiunea simbolică • Naratorul care transmite • Enunțul tautologic • Competiția cu divinul • Romancierul demiurg • *Naratorul care îl ignoră dar nu îl neagă pe Dumnezeu :* Romanul politic • Înglobarea de documente • Narațiunea realistă • Un mecanism represiv și totalitar • Comprimarea temporală și tonul oracular • Eros și destin • Zeul suprimat de logică • O nouă distribuție a rolurilor • Naratorul care interpretează o istorie. • Cauzalitatea și opțiunea naratorului în discurs determină finalizarea narațiunii • Cumularea de roluri narative • *Naratorul martor asemeni lui Dumnezeu :* Martorul care transcrie • Logica grupurilor umane • Îndoiala — motor al romanelor biblice • De la polemică la eseu • Un model epic justițiar • *Naratorul care l-a pierdut pe Dumnezeu :* Compromisul auctorial • Competiția dintre personaj și divinitate • Capcana și șantajul • Proza de idei • *Naratorul în căutarea lui Dumnezeu :* Literatura ca jurnal • Suferință și vizionarism • Un nou criticism • Imitația ca formă a căutării • Un roman sentimental într-un jurnal de ocupație • Epistola ca formă a căutării • Literatura experienței • Căutarea divinității duce la descoperirea realității • Un roman al deșertăciunii • De la viziunea fantastică, la pamflet • Profetismul ca tehnică și profesiune • *Naratorul care ține locul lui Dumnezeu :* Romanul SF • Orgoliul celei mai

Scanned with OKEN Scanner

perfecte prăbuşiri universale • O superproducţie cosmică • Literatura groazei • *Naratorul care îl regăseşte şi narează în numele lui Dumnezeu sau retorica unei conştiinţe creatoare care trăieşte revelaţia spirituală la un mod colectiv şi concret :* Un spectaculos proces de educare a gîndirii colective • Ficţiunea epică erijată în relatare istorică • Sfinţenia ca spectacol al inteligenţei speculative • Simfonismul epic • Romanul unui superpersonaj • Pact etern şi pacte separate • Serii de relaţii infinite şi finite • Poetica restrictivă. / 124

O SINTEZĂ EPICĂ : Un raport inedit între gîndire, limbaj, scriere şi filozofie • Inducţia penetrantă • Concepţii cu destin milenar • Proza artistă şi proza prozaică • *ROMANUL DE FOARTE MICI DIMENSIUNI* (proza artistă) şi poetica concentrării • *ROMANUL TRADIŢIONAL SAU STRUCTURA EPICĂ ÎN EVANTAI* (proza prozaică) • Longevitatea structurilor epice • Ideea de evoluţie în artă • Integrarea noului în tradiţie prin acte erudite de pseudoprotocronism — o formă a progresului artistic • *Pe malul apei :* Fundalul epic în rol de personaj • Naraţiunea impersonală • Descentralizarea focarelor epice • Echivocul naratorilor dramatizaţi • Modulaţia semnului • Un balet al morţii şi al politeţii • Ipocrizia ca o competiţie • Absenţa sentimentului de timp • Materializarea sensului în spaţiu • *Întîmplări din lumea cărturarilor :* Retorica eşecului • Plasticitatea ideilor • Evaluarea permanentă • Prezentul epic modificat în trecut legendar prin saltul naraţiunii pe un alt grup de personaje • Sacralizare şi banalizare. Lanţul epic al transmiterii culturii • Amneziile naratorului • Descrierea execesivă — semnalul prin care un personaj oarecare parvine la condiţia de narator • *ROMANUL DE INFLUENŢĂ HINDUSĂ* • Poetica vedică şi mentalitatea eroică • Realitatea trecută în fantastic, mecanism invers „poeticii iluziei şi decondiţionării" • Rădăcini în fantasticul daoist • *Călătorie spre soare-apune :* Suprapunerea de viziuni epice diametral opuse • Un model de iniţiere • Ironia corozivă • Fantasticul comic • Cultura care îmbibă viaţa • Dogma în conflict cu existenţa • Parodia colocviilor zoroastriene • Un cuplu comic • Comedia meditaţiei budiste şi daoiste • Admiraţia ipocrită şi psihologia • Parodia romanului vedic • *ROMANUL DE SINTEZĂ* • Textualitatea romanului chinez • *Visul din pavilionul roşu :* Romanul homofonic • Lectura în „cheie filozofică" (fatalitate, estetism şi proza ca ficţiune) • Lectura în „cheia naraţiunii obiective" (cronotopul grădinii şi mecanismul protecţiei sau observatorul social) • Lectura în „cheia erotismului delirant" (romanul ca jurnal) •

Scanned with OKEN Scanner

Romanul formării (destinul ca examen neîntrerupt) ● Romanul în roman ● Intelectualitatea romanului chinez. / 202

ÎN SPAȚIUL AȘTEPTĂRII : Premisele unei noi teze în destinul formelor epice ● Trădarea lui Homer ● Cronotopii *Iliadei* ● Între *luptă* și *așteptare* ● Romanul unei crize ● Tensiune și fundal ● Zilele și nopțile *Iliadei* ● Nuclee epice accentuate și neaccentuate dispuse simetric într-o gamă necanonică ● Timpi antitetici dezvoltați de un mobil epic asemănător ● Naratori și martori ● Prestigiul lui Ghilgameș ● Unicitatea sublimului homeric ● Verosimilul atic. / 271

ROMANUL METAMORFOZELOR : Un model epic neclasic sau afirmarea antitezei ● Arachnizarea ● Cadrul romanesc la Ovidiu ● Aventura fantastică la persona întîi în *Măgarul de aur* ● Un traseu al formării ● Proteismul vocii auctoriale ● Ficțiune și obiectivitate. / 307

CONTRAPAGINĂ / 327

Scanned with OKEN Scanner

Lector: MARCELA PĂDUREAN
Tehnoredactor: MARIANA ŞTEFAN

Bun de tipar: 13.IX.1983. Apărut: 1983
Coli de tipar: 21

Comanda nr. 30 345
Combinatul poligrafic „Casa Scînteii"
București — Piața Scînteii nr. 1
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

Romanul, genul literar cel mai popular al secolului nostru, exercită o atracție crescîndă asupra publicului, exegeților și scriitorilor, rămînînd încă un teritoriu controversat al literaturii și criticii contemporane. Își are în aceste condiții romanul încă fațete necercetate ? Se mai poate explora ceva inedit în biografia sa ?

În cartea de față Mirela Roznoveanu încearcă să pună în lumină acele „rădăcini" ale romanului, existente în texte epice foarte vechi care nu au atras pînă acum decît parțial atenția.

În acest fel, lucrarea conferă genului o deschidere mai largă, considerînd romanul modern o alternativă istorică recentă a romanului.

Scanned with OKEN Scanner